A.-B. SVENSKA TELEGRAMBYRÅN
AVD. FÖR PRESSURKLIPP
SV. ARGUS
INT. BYRÅ FÖR TIDNINGSURKLIPP
STOCKHOLM 1
Telefon »Svenska Telegrambyrån»

Göteborgs Handelstidning

27/7 1930

bokstaven "H".

Ung italiensk konst till Stockholm.

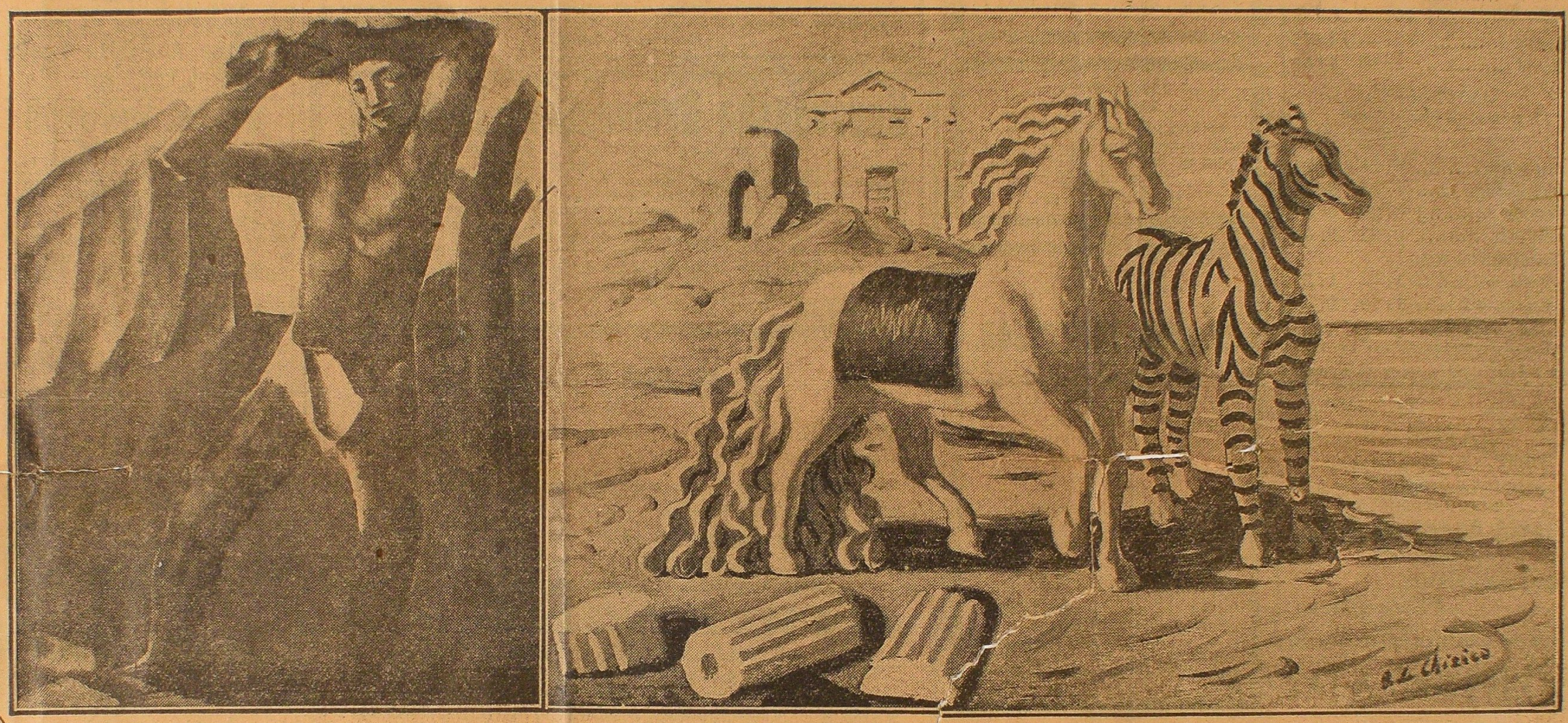
En stor utställning av ung italiensk konst anordnas i höst i Stockholm. Initiativet till denna har tagits av signora Margherita Sarfatti, som genom prins Eugen blivit sammanförd med Carl Gunne. Denne visade henne Nationalmuseum, och då var det som planen först dryftades att flytta över till Sverige ett urval av ung italiensk konst.

Från det ögonblick utställningsföremålen förts över italienska gränsen, bestridas alla kostnader från svenskt håll. Utställningens svenske beskyddare är prins Eugen och dess italienske prins Philibert av Savoia-Genova. Svensk kommissarie är Gunne, italiensk generalkommissarie är signora Sarfatti med konstnären Alberto Salietti som sekreterare. Sammanlagt omkring 30 målare och 10 skulptörer skola representeras av 200 målningar, 50 skulpturer och en del grafik. Bland målarne nämnes Arturo Tosi, som på den nyligen avslutade Quadrinalen i Rom fått målarpriset på 100,000 lire, och Carlo Carrá, som fått 50,000, vidare Mario Sironi, Alberto Salietti, Georgio de Chirico Achille Funi, Pedro Marussig, Cypriano Oppo, Felice Casorati och flera andra. Av skulptörerna framhåller Margherita Sarfatti excellensen Romano Romanelli, Arturo Martini, vilken sistnämnde fick Quirinalens skulpturpris på 100,000 lire, Libero Andreotti och Marino Marini.

A.-B. SVENSKA TELEGRAMBYRÅN
SV. ARGUS
AVD. FÖR PRESSURKLIPP
INT. BYRÅ FÖR TIDNINGSURKLIPP
STOCKHOLM 1
Telefon »Svenska Telegrambyrån»

Dagens Nyheter
21/7 1930

Italiensk konst på Svergeresa.



Till vänster: Mario Sironi: "Figur", därbredvid: Georgio de Chirico: "Hästar".

Trettio målare, tio skulptörer skola deltaga.

Kulturellt samarbete av värde

FRU SARFATTI KOMMISSARIE

En stor utställning av ung italiensk konst anordnas i höst i Stockholm. Allt är nu från italiensk sida klart för expositionen, och dess energiska tillskyndare och generalkommissarie, den välkända signora Margherita Sarfatti, berättar här nedan i en Romintervju för Dagens Nyheter närmare om det stundande evenemanget.

ROM i juli.

Vid ett sammanträffande i dag med Margherita Sarfatti fick jag höra talas om den representativa utställning av modern ung italiensk konst som under tvenne kungligheters beskydd skall anordnas i Stockholm i höst.



Signora Margherita Sarfatti.

Själen i det hela tycks vara den ryktbara damen själv, och vi kommo in på ämnet när hon förtjust berättade om sitt besök i Stockholm 1930, då hon "fått oförglömliga intryck av svensk gästfrihet, svenska kungligheter, svensk mat och dryck, svensk arkitektur och konst och svensk funktionalism".

Forts. å sista sidan.

Italiensk konst på Svergeresa.





Överst: Carlo Carrá: "Landskap", därunder: Alberto Salietti: "Hemkomsten från brunnen".

Forts. från sid. 1.

Hon hade föreställts för kronprinsparet och blivit bekant med prins Eugen, som hon högeligen beundrade, hon hade träffat herrarna Asplund och Paulsson, vilka vunnit hennes fullständiga gillande. Hon hade hänförts av Stadshuset, Engelbrektskyrkan och Tändstickspalatset och räknade upp namnen på deras skapare, och hon hade själva midsommarnatten varit på en bankett i Saltsjöbaden och kommit till sitt hotell mycket, mycket sent.

Under dessa dagar, huvudsakligen ägnade funkis-utställningen, hade hon genom prins Eugen blivit sammanförd med Carl Gunne, som visat henne Nationalmuseum, och det var då planen först dryftats att flytta över till Sverge ett urval ung italiensk konst.

Med särskild respekt anmärkte signora Sarfatti att alla kostnader bestridas från svenskt håll, allt från det ögonblick då utställningsföremålen förts över italienska gränsen. Ett sådant drag av svensk artighet, menade hon, är ägnat att särskilt befästa ett gott förhållande mellan de två kulturnationerna. Hon nämnde att utställningens svenske beskyddare är prins Eugen och dess italienske prins Philibert av Savoia-Genova. Svensk kommissarie är Gunne, italiensk — och generalkommissarie — Margherita Sarfatti själv med konstnären Alberto Salietti som sekreterare.

Sammanlagt omkring 30 målare och 10 skulptörer skola representeras av 200 målningar, 50 skulpturer och en del grafik. Bland målarna nämnde hon Arturo Tosi, som på den nyligen avslutade Quadriennalen i Rom fått målarpriset på 100.000 lire, och Carlo Carrá, som fått 50.000, vidare Mario Sironi, Alberto Salietti, Georgio de Chirico, Achille Funi, Pietro Marussig, Cypriano Oppo, Felice Casorati och flera andra. Av skulptörerna ville hon framhålla excellensen Romano Romanelli, Arturo Martini, vilken sistnämnde fick Quadriennalens skulpturpris på 100.000, Libero Andreotti, Marino Marini m. fl.

Utställningen skall visa resultatet av konstnärernas arbete under skydd av Comitato del Novecento Italiano, en kulturorganisation som under signora Sarfattis ledning bildades för tio år sedan med särskild uppgift att ta sig an bl. a. konsten och vars ordförande Margherita Sarfatti ännu är. Det är icke första gången kommittén skickar konstutställningar utomlands. Utom två viktiga generalmönstringar i Milano — den ena 1926 direkt under Mussolinis beskydd — ha utställningar anordnats i Zürich, Basel, Bern, Genève, Berlin, Paris, Amsterdam samt förra året i Buenos Aires och Montevideo, vid vilka sistnämnda tillfällen Margherita Sarfatti själv förberedde succèsen genom att resa över havet och hålla en serie föredrag för den sydamerikanska publiken.

Beträffande utställningen i Stockholm är allting nu så långt hunnet att katalogen håller på att sammanställas.

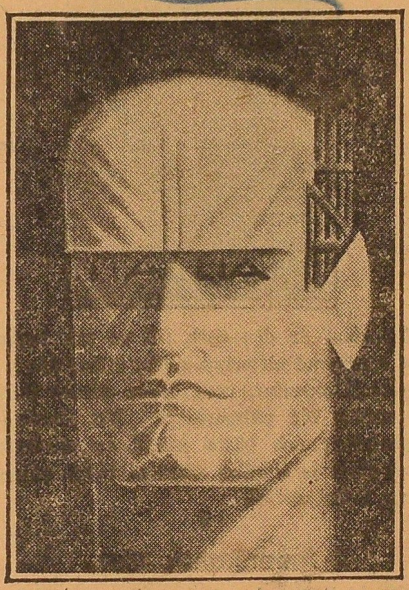
— Det återstår egentligen bara att bestämma datum och skicka i väg konstverken, avslutade signora Sarfatti denna del av samtalet.

Sff.

A.-B. SVENSKA TELEGRAMBYRÅN
SV. ARGUS
AVD. FÖR PRESSURKLIPP
INT. BYRÅ FÖR TIDNINGSURKLIPP
STOCKHOLM 1
Telefon »Svenska Telegrambyrån»

Dagens Nyheter
28/8 1930

Det unga Italien.



Autoris Mussoliniporträtt.

Den 9 september öppnas i Liljevalchs konsthall en utställning av modernt italienskt måleri och skulptur. Det är det unga Italien som där framträder inför den svenska publiken. De utställande konstnärerna tillhöra nämligen den stora sammanslutningen Il Novocento Italiano, vilken omfattar så gott som samtliga i Italien mera kända konstnärer av modern läggning. Till denna grupp höra sålunda flera av dem som före kriget lanserade futurismen, t. ex. Severini, Carra, Chirico, Sironi, Campigli, men även andra, representerande mera klassikt inställda riktningar, såsom Salietti, Tosi och Funi. Den världsberömde porträttkarikatyristen Autori, vars vrångbilder av kända personligheter ofta figurera även i den svenska pressen, deltager också.

Utställningen står under beskydd av hertigen av Genova samt prins Eugen, och främst i den italienska hederskommittén lyser i raden av statsmän och kända kulturpersonligheter namnet Mussolini.

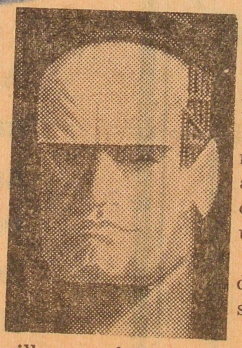
Det är främst den italienska författarinnan Margherita Sarfatti, bekant i Sverge särskilt genom sin även till vårt språk översatta bok om Mussolini, som vi ha att tacka för utställningens tillkomst. Signora Sarfatti, som är ordförande i Il Novocento Italianos exekutiva kommitté, besökte förra sommaren Stockholm, varvid man lyckades intressera henne för att sända en utställning den långa vägen hit upp. Hon har sedan under vintern varit sysselsatt med att organisera kollektionen, vilken i dagarna, såsom tidigare omnämnts, anlänt och uppackats i Konsthallen.

A.-B. SVENSKA TELEGRAMBYRÅN
AVD. FÖR PRESSURKLIPP
SV. ARGUS
INT. BYRÅ FÖR TIDNINGSURKLIPP
STOCKHOLM 1
Telefon »Svenska Telegrambyrån»

Stockholms Dagblad

1930

ITALIENSKT hos LILJEVALCHS



Den 9 september kommer det unga Italien i Liljevalchs konsthall med en utställning av modernt måleri och skulptur. De utställande konstnärerna tillhöra den stora sammanslutningen Il Novecento Italiano, vilken omfattar så gott som samtliga i Italien mera kända konstnärer av modern läggning. Den världsberömda porträttkarikatyristen Autori, vars vrångbilder av kända personligheter ofta figurera även i den svenska pressen, deltager också.

Det är främst den italienska författarinnan Margherita Sarfatti, som förra sommaren besökte Stockholm, vi ha att tacka för utställningens tillkomst. Signora Sarfatti är ordförande i Il Novecento Italianos exekutiva kommitté.

*

5

206

A.-B. SVENSKA TELEGRAMBYRÅN

AVD. FÖR PRESSURKLIPP

SV. ARGUS
INT. BYRÅ FÖR TIDNINGSURKLIPP

STOCKHOLM 1
Telefon »Svenska Telegrambyrån»

Stockholms Tidningen

28/ 8 1931

Den moderna Italiakonsten i Liljevalchs.

Il Novecento Italiano utställer.

Vernissage den 9 september.

Den 9 september öppnas i Liljevalchs konsthall en utställning av modernt italienskt måleri och skulptur. Det är det unga Italien som där framträder inför den svenska publiken. De utställande konstnärerna tillhöra nämligen den stora sammanslutningen Il Novecento Italiano, vilken omfattar så gott som samtliga i Italien mera kända konstnärer av modern läggning. Till denna grupp höra sålunda flera av dem, som före kriget lanserade futurismen, t. ex. Severini, Carra, Chirico, Sironi, Campigli, men även andra, representerande mera klassiskt inställda riktningar, såsom Salietti, Tosi och Funi. Den världsberömda porträttkarikatyristen Autori, vars vrångbilder av kända personligheter ofta figurera även i den svenska pressen, deltager också.

Utställningen står under beskydd av hertigen av Genua samt prins Eugen och främst i den italienska hederskommittén lyser i raden av statsmän och kända kulturpersonligheter namnet Mussolini.

Det är främst den italienska författarinnan Margherita Sarfatti, bekant i Sverige särskilt genom sin även till vårt språk översatta bok om Mussolini, som vi ha att tacka för utställningens tillkomst. Signora Sarfatti, som är ordförande i Il Novecento Italianos exekutiva kommitté, besökte förra sommaren Stockholm, varvid man lyckades intressera henne för att sända en utställning den långa vägen hit upp. Hon har sedan under vintern varit sysselsatt med att organisera kollektionen, vilken i dagarna, såsom tidigare omnämnts, anlänt och uppackats i Konsthallen.

6

2014

A.-B. SVENSKA TELEGRAMBYRÅN

AVD. FÖR PRESSURKLIPP

SV. ARGUS
INT. BYRÅ FÖR TIDNINGSURKLIPP

STOCKHOLM 1
Telefon 7787

Social-Demokraten

28/8 1929 31

Italienskt i Liljevalchs.



Den 9 september öppnas i Liljevalchs konsthall en utställning av modernt italienskt måleri och skulptur. Det är det unga Italien, som där framträder inför den svenska publiken. De utställande konstnärerna tillhöra nämligen den stora sammanslutningen Il Novecento Italiano, vilken omfattar så gott som samtliga i Italien mera kända konstnärer av modern läggning. Till denna grupp höra sålunda flera av dem, som före kriget lanserade futurismen t. ex. Severini, Carra, Chrico, Sironi, Campigli, men även andra representerande mera klassiskt inställda riktningar, såsom Salietti, Tosi och Funi. Den världsberömda porträttkarikatyristen Autori, som gjort vrångbilden av MacDonald här ovan, deltager också.

Det är främst den italienska författarinnan Margherita Sarfatti man har att tacka för utställningens tillkomst. Signora Sarfatti, som är ordförande i Il Novecento Italianos exekutiva kommitté, besökte förra sommaren Stockholm, varvid man lyckades intressera henne för att sända en utställning den långa vägen hit upp. Hon har sedan under vintern varit sysselsatt med att organisera kollektionen, vilken i dagarna anlänt och uppackats i Konsthallen.

*

Città del Mondo.

Il Lavoro Fascista - ROMA

21 MAR. 1931

Come scrittori, musicisti e artisti vedono se stessi e i loro critici

Tommaso Bertolino
Scultore



Rispondo con ritardo alla gentile lettera del 24 gennaio perchè ho avuto per molti giorni il dubbio che essa non fosse a me diretta in quantochè ella intende svolgere la sua inchiesta limitatamente ai massimi artisti. Ho pensato poi che evidentemente trattasi di una sua personale benevola opinione a mio riguardo, e — se non per altro — ho il dovere di rispondere per ringraziarla.

Mi si domanda: Come direbbe della sua vita e delle sue opere se ne dovesse parlare da critico? Prima di tutto se dovessi fare il critico di me stesso non mi occuperei della mia vita poichè questa interessa solo lo stato civile, l'agente delle imposte ed il medico di famiglia. Che importanza può avere, agli effetti della produzione artistica, l'essere nato nell'anno 1880 o nel 1890, in un paese piuttosto che in un altro, l'avere moglie e figli e se questi sono maschi o femmine; la vita è sempre una cosa famigliare, domestica, intima; il più delle volte in violenta antitesi con quella che dovrebbe essere la vera vita dell'artista. Gli anni della prima giovinezza da me passati nell'Accademia della mia natia Palermo, i primi insegnamenti dei maestri sono periodi grigi pressochè comuni a tutti gli artisti. Ho fatto il mio cammino nella vita dell'arte a passi cauti. Odio le velocità. Ai potenti direttissimi, senza stazioni intermedie, preferisco i lenti treni omnibus: con i primi si arriva presto, ma si rischia di fiaccarsi il collo; con i secondi si arriva più tardi, ma con relativa sicurezza e si ha avuto agio di vedere attentamente tutta la linea.

Oggi gli artisti camminano guardando solo avanti: io ho preferito indugiarmi ogni tanto per guardare anche indietro. Le profonde ombre dell'antichità, i sereni chiarori del primo evo, i fulgidi splendori del rinascimento, le violenze plastiche del seicento hanno sempre esaltato il mio spirito ed influito sulla mia sensibilità creatrice.

E così ho formata la mia personalità in cui non sono estranei i benefici indugi meditativi lungo il lento cammino.

L'opera mia — in verità — è stata sempre benevolmente accettata dalla critica, ma io stesso, se dovessi parlarne da critico, mi troverei in disaccordo. Io, critico di me stesso, demolirei il mio lavoro di ieri per esaltare quello di oggi. La critica che demolisce è sempre onesta quando si riferisce alle opere di prima, ma è sempre in malafede quando si sfoga sulle opere ultime.

Io penso che la più recente opera di un artista sia quella migliore non escludendo che quelle future possano essere superiori.

Il critico deve ammettere che l'artista, se ha pura coscienza, dà sempre quanto di meglio può e non accumula avaristicamente le risorse del proprio cervello e della propria emotività comunicativa per servirsene in un secondo tempo.

Io debbo affermare che la mia ultima opera è bella e che quelle precedenti diventano mediocri e che le prime sono addirittura pessime: se ciò non affermassi farei un torto gravissimo a me stesso.

— Quale critica muoverei ai miei critici?

Una sola: un sereno ed onesto giudizio sull'opera di un artista non può essere dato attraverso la visione caleidoscopica di una esposizione ufficiale, in cui si fondono e si confondono tendenze, temperamenti, sensibilità, valori, etc. e dove, vuoi o non vuoi,; ci sono sempre marmi e... pietre di paragone. Il critico deve conoscere intimamente l'artista, esserne l'amico, seguirlo durante il fecondo lavoro sulla quiete conventuale dello studio, analizzare man mano con la precisione di un botanico e la tenerezza di un sognatore gli strati dell'opera che si va formando, rilevando così le spontaneità o i pentimenti, la tecnica sincera o la tecnica di frode, le apparenze e le realtà.

La scienza del critico dovrebbe essere come quella del medico: imparata sui vadaveri sezionati. Il critico così sarà scienziato e sarà veramente esaltato dagli artisti che riconosceranno in lui la verità della definizione di E. Nietsche: « L'uomo di scienza è lo sviluppo ulteriore dell'artista ».

Con molta cordialità.

TOMMASO BERTOLINO

Margherita Sarfatti
Scrittrice

Caro signore,

Considero la sua inchiesta come un'instigazione a delinquere. Non so bene « a senso » di quali articoli del Codice Penale sia passibile, ma certo la sua colpa è grave.



Ma le pare proprio che artisti e scrittori, sempre in generale e oggi in particolare, siano tanto ritrosi a scrivere e parlare di sè, di sè, e ancora di sè stessi; da istituire una rubrica apposta per incoraggiarli a questo, sistematicamente?

Io le accordo, caro signore, le attenuanti della buona fede. Creda che è tutto quanto un giudice potrebbe fare di più indulgente per lei.

Con molti cordiali saluti.

MARGHERITA SARFATTI

PANZINI E LA STORIA

È con animo profondamente perplesso che, a volume chiuso, o anche durante il corso della lettura, si rimedita il nuovo libro, *Il Conte di Cavour*, di Alfredo Panzini (Mondadori, 1931, Milano).

L'accademico Panzini, dopo Gabriele d'Annunzio, è il maggiore prosatore italiano d'oggi. La sua fama non è venuta su come vampata improvvisa, egli anzi si è conquistato la posizione di prima fila, che meritamente occupa, grado per grado, con lenta assidua fatica. A poco a poco, è uscito dall'anonimato dei suoi primi volumi, con una laboriosa tenacia, che ricorda, a distanza di anni, la carriera parallela di quell'altro grande discepolo di Carducci, Giovanni Pascoli.

Non a caso nomino qui il maestro accanto ai suoi due migliori discepoli. Fu Carducci, mirabile apostolo di probità artistica e morale, ad improntare di sé i giovani che gli erano spiritualmente più vicini. Carducci non credeva alle improvvisazioni, disprezzava la faciloneria, in cui già ai suoi tempi ravvisava, con sicuro intuito, la minaccia più grave per l'arte, e per la stessa vita, d'Italia; e stigmatizzava con tutto il peso del suo rovente sdegno i sentieri scansafatiche dell'arrivismo, del bluff, della ciarlataneria, o della retorica altosonante.

Qualcosa di tutto questo rimase, e si rintraccia ovunque, nella vita come nell'opera esemplari di Giovanni Pascoli e di Alfredo Panzini, per quanto siano vita ed opere diverse fra loro. L'uno e l'altro cominciarono a scrivere tardi, dopo i trent'anni, finita la preparazione di una austera giovinezza, tutta dedita allo studio e all'insegnamento. Nella scuola portarono la stessa fiamma che vi aveva portata il Carducci, lo stesso coscienzioso amore dei giovani, la stessa lezione assidua, nelle parole e nei fatti, nelle grandi e nelle piccole cose, di onestà, di serietà e di italianità. Sono stati e sono, l'uno e l'altro (come del resto fu lo stesso Carducci), due uomini timidi, in fondo; spesso anche pavidi, di fronte all'azione pratica; ma nella loro opera artistica, l'onestà e la sincerità li portò sempre alle maggiori audacie. La loro originalità rifugge dalle manifestazioni impetuose o clamorose, perciò riesce insieme, e invisibile, e incomprensibile al grande pubblico. È una forma di originalità sobria e pudica, maturata attraverso

lo sforzo, e così studiosa di non mostrarsi e di non apparire, quanto le finte originalità di princisbecco, di formula e di superficie, si sforzano invece di richiamare su di sè l'attenzione. Ma queste ultime sono solamente eccentriche stravaganze, mostrano le rughe e stancano subito.

La cerchia alla quale si rivolgono artisti aristocratici, come questi due allievi di Carducci, è necessariamente limitata, in sul principio. Poi via via si allarga, silenziosamente, come gli anelli concentrici del sasso gettato nell'acqua, perchè la minoranza di iniziati e di intelligenti fa attenzione a loro, e ne parla, e crea loro intorno quell'aura indefinibile, che a lungo andare si impone alle maggioranze e le conquista.

Panzini e Pascoli, sebbene non appartengano alla stessa generazione, tuttavia hanno in comune quel carattere, proprio all'arte e alle lettere del periodo precedente al nostro: sono degli stilisti squisiti e frammentari.

Nel *Fanciullino*, Pascoli erige a sistema il frammentarismo dell'arte, proclamandolo sola genuina perfezione artistica. Da buon impressionista, egli fa per la poesia quanto Medardo Rosso fece per la scultura; dichiara inane tutta l'arte monumentale, nella cui vasta compagine, secondo lui, veramente vive solo qualche frammento qua e là. Perché sacrificarli al pregiudizio del vasto e del completo, quando la completezza si raggiunge solo mediante una serie di riempitivi e di zeppe? Il vero artista deve aver coraggio di separare la pura gemma dal collare delle pietre false, e darla al pubblico, così come è: sciolta, o incastonata da sola, in un castone liscio e non appariscente. Via l'apparato pomposo della costruzione dovuta alla volontà, allo studio, all'intelligenza dell'artista, alle sue facoltà intellettive, culturali e razionatrici. Dateci solo quell'attimo di commozione tremula dell'inconsapevole, che « il fanciullino » sublime in noi scopre.

Così questi artisti, alla fine di un secolo analitico e cerebrale, ne completavano l'opera dissolvitrice, e al tempo stesso ne iniziavano la reazione. Ripudiavano l'apparato fastoso del romanticismo e le freddezze logiche del realismo materialista, e insieme portavano nell'arte un soffio di purezza rinnovatrice.

Obbedivano inconsapevolmente a un profondo istinto di conservazione e difesa. L'arte, che non voleva morire, che voleva rinascere, giustificava la sua impotenza bambina, e faceva l'apoteosi del puerilismo, a ragione, contro la minaccia della senilità.

Quest'arte poteva dirsi di fiato corto e impotente di fronte agli ardui problemi della visione totale della vita e di una sua sintesi completa. Ma in compenso, era arte vera. E perché vera, modesta e sincera, portava in sé il proprio giusto premio.

Dopo il frammento di *Myricae*, Giovanni Pascoli giunse alle nobili architetture dei *Poemetti* e dei *Poemi conviviali*.

* * *

Anche Alfredo Panzini cominciò coi vagabondaggi soggettivi frammentarii del *Libro dei morti* e delle prime novelle: tenui, spesso filiformi motivi, ma ispirati da sincera sensibilità umana. E poi giunse a *Santippe*, piccolo capolavoro di cultura umanista rivissuta modernamente, con la figura arguta di Socrate, il buon sileno mitologico, accomodato alle più modeste proporzioni dell'umorismo narrativo di oggi. Alla stessa guisa, o per dir meglio, in maniera rispondente a questa, dieci anni prima il suo maggiore, Pascoli, riviveva il mito dei semiddii antichi e degli eroi, con il pensoso *pathos* di un'anima moderna e cristiana. Il maggiore prima, il più giovane poi, dalle nebbie della leggenda e dalle iperboli del coturno riavvicinavano a noi le maschere elleniche, e ce le ritornavano umane.

E poi vennero i romanzi di vita moderna, in gran parte provinciale ed agreste, che nell'opera del prosatore tengono circa lo stesso posto, occupato nell'opera del lirico dai *Poemetti*.

Tutta questa sensibilità sottile, questa delicata architettura di frammenti, questo bizantinismo di marmi preziosi tagliati in lastre trasparenti; e di tessere musive, dove il vetro risplende, più che massiccio oro; sono tutte cose che assai bene possono rivestire le lievi impalcature delle costruzioni di fantasia. A furia di colonnine leggere e di archetti esili, si può andare su, su, sino alle cupole aeree di Santa Sofia e di San Marco. Ma non si possono rivestire con quell'*opus* alessandrino le rudi muraglie ciclopiche, i nudi blocchi squadrati delle fortezze e delle mura perimetrali. La storia si rifiuta di lasciarsi indorare e illeggiadrire con quelle decorazioni di superficie, contrarie alla sua struttura organica, esse la indeboliscono, invece di adornarla. Difatti, tutte le volte che il Panzini si è provato a scrivere di storia o di personaggi storici, questo contrasto è stato vivo. Anche quando, anni fa, scriveva intorno al '59, e più tardi, quando narrava *La vera storia dei tre colori*.

Ma, in quei libri, la forma vaga del racconto attenuava questo stridore. Nell'incontro fra la sua animula attonita, profondamente umana, e le implacabili durezze della divina Clio, riusciva piacevole e amabile preregrinare con lui nelle sue divagazioni intorno a un gruppo di uomini e di eventi, e trarne materia a conoscer meglio lui, che la storia. Oggi, invece, egli si è proposto il preciso tema di

una biografia storica, sia pure romanzata, ma con un vero grand'uomo a protagonista. E, allora, constatiamo con un sorriso di affettuosa impazienza come proprio le deliziose caratteristiche di questo romanziere, lo rendano per squisiti modi inadatto alla bisogna dello storico.

E prima di tutto, egli è il narratore fra tutti più lirico, cioè personale e soggettivo, anche nel romanzo. Ha sempre bisogno di essere in scena lui. E perché no; quando si tratta di creazioni della sua fantasia, egli rimane il più interessante dei suoi personaggi, tutti ancora così vicini, così attaccati a lui, come riflessi di un poliedro unico, Panzini stesso. Poi, egli è pieno di preconcetti, di pregiudiziali, moralismi, antimoralismi e altri paraocchi. Insomma, è il meno « drammatico » romanziere di questo mondo, intendendo per « dramma » la proiezione oggettiva di un fatto e di un carattere, all'infuori del suo creatore, e da esso autonomo.

Non è possibile imaginare un Panzini autore teatrale. E come si potrebbe dunque pretendere che egli si investa tanto di un altro personaggio reale, a lui estraneo; che lo comprenda tanto, da potere scrivere la storia?

Poi, il suo stile, tutto fiorettature di brevi epigrammi, o ironici, o filosofici, o umoristici, o patetici; stile preziosissimo nel dialogo e nelle narrazioni imaginative, risulta schematico e ansante, quando ha da prospettare in rapido, e insieme maestoso scorcio, la solennità degli eventi storici.

Sottacere un fatto centrale, rappresentarlo per perifrasi o sottintenderlo per elissi, è un procedimento elegante nel romanzo, nella novella, nel saggio o nella riflessione moralista. E Panzini ne è maestro. Ma la narrazione storica richiede invece concisione, brevità, chiarezza lapidarie. Bisogna che il fuoco dell'esposizione si concentri proprio sul fatto decisivo, e non lo salti a pie' pari.

* * *

Inoltre, egli si trova nella posizione di un archeologo antiquario, il quale siasi proposto di portare in luce con suoi scavi le testimonianze di un dato periodo storico. Ma raggiunto quello strato, altri strati affiorano o si rivelano più sotto, più antichi, ai quali vanno irresistibilmente la sua tentazione nostalgica e il suo desiderio.

Imaginate uno Schliemann, che vuole ritrovare la Troia omerica, e la scopre sotto sette strati di altre civiltà sovrapposte. Ma altre sette civiltà più antiche, urgono sotto quella. Distruggerà la Troia omerica per giungere via via sino allo strato, che rappresenta l'età della pietra, per un antiquario assai più veneranda.

Panzini ama l'Italia, è inteso, perché è italiano. Ma si diletta a studiare la storia del risorgimento italiano, perché è il passato; e il passato ha su lui un fascino irresistibile.

Non chiedetegli di descrivere con benevolenza, con indulgenza o con affetto la guerra del 1914-1918. Forse, potrà farlo tra vent'anni, quando il 1914 sarà tanto lontano, da aver assunto per lui i colori della bellezza, dell'eroismo, e, soprattutto, del nostalgico rimpianto. Per il momento, bello eroico e degno di rimpianto è il periodo di cinquanta e ottanta anni fa. Però, dietro quell'età e quegli uomini già si affacciano altre età ed altri uomini ancora, di prima; dunque, per definizione, maggiormente degni di ammirazione e di rimpianto.

L'Austria, per esempio; « la povera Austria » dice Panzini, e la tratta come una sua cara defunta zia, divenuta alla fine bisbetica e tabaccosa, ma alla quale insomma si era affezionato. E con la zia Austria, il papà Borbone, che somministrava qualche ceffone, ma era un brav'uomo in fondo; e su tutti, il gran nonno arcigno e maestoso, il Potere Temporale dei Papi. È venuto su in mezzo a questo solenne sinedrio quel cugino irriverente e sbarazzino, il Piemonte, e li ha spodestati prima, e poi sotterrati tutti.

Il Piemonte aveva le sue buone ragioni, è innegabile; ma a veder scomparire così quei poveri vecchi, il sensibile cuore di Panzini trabocca di pietà.

Mai nessuno ebbe meno di questo umorista il senso dell'eroismo e la comprensione del genio politico e della sua missione

In fondo ad ogni suo scritto, in fondo ad ogni suo pensiero, è sempre implicita e sottaciuta la domanda: *à quoi bon?* perché questo eterno girotondo? perché, *dal momento che poi si muore?*

Anche in questo egli somiglia al Pascoli; ed è strano, perché il sanguigno maestro di entrambi, il Carducci, non soffriva di simili pallide perplessità. Aveva robusta fede nel credo del suo tempo: il progresso e l'azione. Per il Panzini, come per il Pascoli, invece, gli uomini sono dei bambini, che la morte attende in agguato. E allora, nella scura ora dei lupi, è meglio essere buoni gli uni con gli altri; fraterni; e — se si può — sorridenti; e — comunque — quieti. E cercare di non farsi a vicenda del male.

Tale intimo dissidio fra biografo e biografato forma il nucleo tragico e patetico di tutto il libro. L'autore narra, e vuol esaltare l'opera di un sommo uomo d'azione, e al tempo stesso si chiede con l'ansia di un continuo sbigottimento: ma come? Ma perché, poi, così divorante attività? Ma non lo sapeva, Cavour, che, in fine si muore lo stesso?

Anzi a pagina 129, quando allude alla faticosa trama che Cavour intesse tra Plombières e Solferino, la sua ansia è tanta, che non può trattenersi dal formularla esplicitamente: « Che bisogno aveva questo sorridente, questo grande signore di affaticarsi così? »

Una storia, scritta tutta a questo modo, riuscirebbe divertente. Perché Giulio Cesare si « affaticò » in Gallia, quando poteva starsene a fare il signore in Roma? E perché Prometeo rubò il fuoco, invece di far fresco con i flabelli a Giove?

Quando si è così candidamente ignari dei moventi che fanno agire gli uomini in genere, e gli uomini di azione e di ambizione politica in particolare, è naturale che tutta la storia, la quale consegue dalle aspirazioni degli uomini comuni e dagli sforzi degli uomini di azione e di genio per realizzarle, appaia misteriosa e sbalorditiva.

Così difatti appare al Panzini, il quale non sa darsi pace di questo singolare miracolo: che si sia fatta, si sia proprio fatta, l'unità d'Italia.

Si è riusciti a farla perché così volle il popolo italiano? E perché, fra gli italiani, vi furono sovrani, condottieri, uomini politici, martiri, pensatori e soldati, che l'hanno preparata e compiuta?

Ma neanche per idea!

È stata la Provvidenza. Egli non tralascia occasione per ripeterlo. Ma non una Provvidenza alla Bossuet, dai vasti misteriosi disegni; sì piuttosto una serie di piccole combinazioni, di cui ha merito « persino l'Austria ». Così si è formata questa « miracolosa fortuna » d'Italia, di arrivare all'indipendenza nazionale nel 1870, con la bellezza di tre secoli di ritardo su tutti gli altri popoli d'Europa.

* * *

Tutti sappiamo che Socrate fu avversario acerrimo delle esagerazioni e degenerazioni del sofismo.

Eppure, Aristofane nelle *Nuvole* satireggia Socrate stesso fra gli epigoni del sofismo, e a leggere certi punti dei *Dialoghi*, non si può dargli torto, tanto è forte il contagio epidemico dell'età in cui un uomo vive e dell'atmosfera che egli inconsapevolmente respira.

Dall'esempio sublime al minore, Panzini ha sempre combattuto i cattivi seguaci, che falsificarono il determinismo storico in formule di schematico materialismo. Con tutto ciò, quella Provvidenza che egli accampa così a mezz'aria, come una fatalità, di cui anche gli uomini di Stato e i genii sono soltanto gli inconsci strumenti, e non già i creatori; non si può negare che somigli stranamente alla « fatalità » determinista, così come la interpretano certi seguaci del materialismo storico.

Poi che concepisce l'avvento dell'unità d'Italia come « miracolosa fortuna » di cose, ne consegue naturalmente che il Panzini non dia abbastanza peso alla potenza, alla bellezza e al prestigio immenso dell'idea, che faceva muovere e agire quegli uomini, formando il segreto della loro forza di leoni.

Come padre verso un figliuolo discolo d'ingegno, egli fa gli occhiacci a Cavour, ogni volta che questi cerca di far abbandonare la causa dei Borboni dai soldati, dai marinai, dai cittadini italiani sottoposti alla loro signoria.

Se Cavour manda messi per spingere Napoli all'insurrezione, Panzini lo riprende: « Sinceramente, questi mezzi non sono belli! Chi non è addentro nella politica, stenta a capire certe operazioni » (pag. 304). E più oltre: « Cavour pensò allora ad altra cosa... *anche meno bella*; ribellar l'esercito napoletano contro il suo re ». E ancora (pag. 305): « Anche per questo, la musa non intreccia corone. Ulisse non è Achille ».

(A me veramente risulta che la musa abbia assai più intrecciato corone per Ulisse che per Achille. Omero, umanissimo vate, canta il bollente Achille, ma spesso lo compatisce e si beffa di lui, mentre proprio il sagace, l'astuto Ulisse, egli esalta con il culto di un'infinita adorazione. Ulisse, l'avveduto e multiforme, non Achille il poco intelligente *traîneur de sabre* è l'eroe secondo il cuor suo).

Questo singolare atteggiamento del Panzini non proviene da scarsa sensibilità, ma da una specie di scoraggiamento sfiduciato e pessimista, che si rifugia e si orienta tutto, incurabilmente, verso il passato.

Il biografo d'oggi, se ne avesse il coraggio, giudicherebbe il suo protagonista con la stessa mentalità di un Solaro della Margherita. Il risorgimento italiano fu cosa sublime, secondo lui, anche perché risale al già lontano ottocento, di fronte a questo nostro volgarissimo novecento. Vittorio Emanuele, Napoleone III, Cavour, Garibaldi e persino Mazzini, gente ammirabile anche perché portava la barba e perché ormai sono tutti morti. Ma Dio mio, che rivoluzionari, in fondo, che sovvertitori; e, ai suoi tempi, che gente scomoda!

Quel signor Conte di Cavour, poi, persona seria, ammodo, tanto per bene, che aveva di bei poderi, e anche se ne intendeva di agricoltura; più matto di tutti, lui, a imbrancarsi in quella compagnia, e dar colpi di piccone all'edificio della conservazione sociale. Non capiva che l'Austria, il Borbone, il potere temporale, erano necessari puntelli di quel legittimismo, che, per essere ormai remoto da noi, doveva per forza essere ottimo?

Certi personaggi danteschi, puniti di aver voluto scrutare il futuro, sono dannati a guardare all'indietro, con il capo travolto, camminando a ritroso. Panzini si è compiaciuto, in gran parte per posa e per atteggiamento di distinzione snobista, di trovar bello solo il passato. « L'ora presente è invano, non fa che percuotere e fugge » diceva Carducci; ma non perdé mai la virtù teologale della fede nel presente e della speranza nel « santo avvenire ». Per arcano contrappasso, Panzini è punito con la fatalità di poter amare, e stimare degno e felice, solo il tempo che fu.

L'edificio di cinquant'anni or sono, è bello, sì; ma che peccato e che nostalgia, per l'edificio di prima, quello che era già vecchio cent'anni fa.

Però, anche grazie a questa implicita attitudine critica contro il mondo moderno e contro il credo dell'efficienza attivista, che la domina, il *Cavour* di Panzini a sua volta suscita in noi un mondo di sensazioni, di riflessioni, e anche di opposizioni polemiche, vivaci e interessanti.

Ciò che non avviene per le diligenti « compilazioni » dei topi d'archivio. Esse ci lasciano inerti, rimanendo lettera morta nello spirito del lettore.

Il significato e la portata di un'opera, si misurano non solo dai consensi, ma anche dalla forza dei dissensi e delle reazioni che essa ha la capacità di risvegliare.

MARGHERITA G. SARFATTI.

Der Mann, der Geschichte machte

MUSSOLINIS WEG ZUR MACHT UND GRÖSSE / VON M. G. Sarfatti

9. Fortsetzung

Hier möchte ich noch einen Vorfall erzählen, aus jener Zeit, wo sich Mussolini auf die Pilotenprüfung vorbereitete. Eines Abends erwarteten ihn die Redakteure vergebens zur gewohnten Zeit. Endlich läutete das Telephon: „Ja, ich bin's! Nein, es ist nichts passiert. Nur ein Sprung von vierzig Metern. Das Bein schmerzt etwas, aber es ist nicht gebrochen. Ja, der Apparat ist zertrümmert, aber der Motor ist heil. Nein, wir wollen nicht übertreiben, es ist nichts Schlimmes. Ich vertraue euch die Zeitung an, macht keine Dummheiten."

Diese „bedeutungslose" Sache trug ihm heftige Schmerzen ein und verurteilte ihn vierzehn Tage lang zur Unbeweglichkeit. Aber wehe, wenn einer auch nur zu denken wagte, daß Mussolini vielleicht beim Fliegen irgend etwas falsch gemacht haben könnte! Sein Lehrer, der auch leicht verletzt war, besuchte ihn damals, und sie schauten sich liebevoll, aber argwöhnisch von der Seite an, denn jeder war von der Schuld des andern überzeugt.

„Das Leben ist doch schön!" sagte der genesende Mussolini, als er von der Redaktion aus die Sonne und die leichten Frühlingswolken betrachtete. „Es ist wert, aufs Spiel gesetzt zu werden; man sollte es von Zeit zu Zeit riskierten — um seinen Wert zu fühlen."

„Lebe gefährlich" — dieses Wort von Friedrich Nietzsche nahm er später, in einem tragischen Augenblick seiner Regierung, im August 1924, als einen vorbildlichen Wahlspruch für sich und den Faschismus an.

Wahlsieg der Faschisten

Als ein beflissener Italiener in Petrograd Trotzki die wahren Verhältnisse Italiens schildern wollte, unterbrach ihn dieser: „Ich weiß: Mussolini! Die einzige wertvolle Karte habt ihr verloren, den einzigen Mann, der imstande gewesen wäre, die Revolution im Ernst zu machen."

Dieses wunderbare Prestige verdankt Mussolini seiner Fähigkeit, die Menschen zum strengstn Gehorsam aufzurufen und zu jenem Wagemut, der nichts mit dem Egoismus entfesselter Begierden gemeinsam hat. Ein Führer, der vorausgeht, ist kein Demagoge.

Im September 1919 hatte Gabriele d'Annunzio Fiume besetzt; genau ein Jahr später, im September 1920, besetzte das Proletariat die Fabriken. Man hatte die Besitzer und Direktoren verjagt und sie in einzelnen, glücklicherweise seltenen Fällen sogar mit ihren Familien als Geiseln zurückgehalten. Aus den Fabriken wurden Kanonen, Maschinengewehre und Gewehre, die dort heimlich hergestellt worden waren, zur Arbeitskammer, zu den „roten Verbänden" und in die Häuser von deren Mitgliedern geschafft.

Die ganze Nacht über heulten die Fabriksirenen Alarm. Aber es kam niemand zu Hilfe. Die Behörde bewachte sozusagen den Besitz der Usurpatoren, und als dann der Tag mit strahlender Sonne und lauer Luft kam, da stimmte das alte italienische Bürgertum den Ereignissen brummend zu.

Unglaubliche Fälle kamen damals vor. Um geringfügiger Ursachen willen, oft nur, weil sie Faschisten waren, wurden Menschen von der Menge auf der Straße aufgegriffen und von einem Standgericht, das eine Parodie war, abgeurteilt. Faschisten, die, entgegen dem Verbot der Streikenden, die Hochöfen in Gang erhalten wollten, wurden durch Revolverschüsse getötet. „Das sind die Berufsgefahren, denen jeder ausgesetzt ist, der für den Faschismus Militärdienste leistet", hatte der „Avanti" dazu höhnisch bemerkt.

In jenem Winter wurde das gewohnte Geknatter der Flintenschüsse auch noch durch stärkere Detonationen unterbrochen. Eines Abends sah ich die Menschen nach dem „Hotel Cavour" laufen und dort Gruppen bilden. Eine Bombe war explodiert und hatte einen Passanten leicht verletzt, außerdem waren noch zwei nicht explodierte Bomben aufgefunden worden. Auch vor dem „Café Cova" fand man zweimal hintereinander Bomben. Wieder an einem anderen Abend, im Februar, war ich gerade damit beschäftigt, meinen Gästen Tee einzuschenken, als plötzlich die Teekanne in meinen Händen erzitterte; ein Knall erschütterte das Haus, daß es schien, als würde es bis auf die Grundmauern bersten.

Wir eilten ans Fenster: die Straße war leer. Aber nach zwei Minuten tödlichen Schweigens — jener Stille, die dem Sturm vorauszugehen pflegt — sahen wir Menschen wie irrsinnige Gespenster, mit lebhaften Gebärden, vorüberlaufen, und dann, noch immer schweigend, ergoß sich die Menge durch die Straßen. Kein Laut, kein Schrei, nur hier und da im Fliehen ein verzweifeltes Emporheben der Arme. So flohen sie. Es schien, als hätten sie dort, in dem Höllenschlund, aus dem sie kamen, die Sprache verloren. Das Geheul brach erst später los, als die klägliche Prozession der Wagen und Bahren durch die trauernde Stadt zog, auf denen die Opfer aus dem Volkstheater „Diana", wo anarchistische Bomben die Zuhörer einer Operette hingeschlachtet hatten, davongetragen wurden. Siebzehn Bahren durchquerten in endlosem Zuge das noch immer wie erstarrte Mailand. Auf den Stufen des Doms stand der damalige Kardinal-Erzbischof Ratti, der spätere Papst Pius XI., und erteilte, umgeben vom Klerus in feierlichen Gewändern, den irdischen Resten, die nach und nach an ihm vorbeizogen, Absolution und Segen. Hinter ihm drang aus den weitgeöffneten Kirchentüren mystisches Licht und Gesang. Die faschistischen Scharen, erst seit kurzem militärisch formiert, erschienen an diesem Tage zum erstenmal in der Oeffentlichkeit. Geordnet und schnell marschierten sie vorbei, jede mit ihrem Führer und mit ihrer Standarte.

An der Spitze aller, allein, zu Fuß, schritt er, der Führer des Ganzen, Mussolini. Das harte Gesicht schien nur aus Knochen und Kinnbacken zu bestehen. Er schritt so allein, so aufrecht, daß es der Menge, die nur Augen für ihn hatte, erschien, als säße er zu Pferde wie jener andere Condottiere, dessen Denkmal in Venedig steht: Bartolomeo Colleoni.

Das Knattern eines plötzlich heruntergelassenen Fensterladens erweckte in der erregten Phantasie der Menge den Gedanken an eine neue Explosion oder an ein Gewehrfeuer und ließ jene unvorhergesehene Panikstimmung erstehen, aus der sich das schlimmste Unglück entwickeln kann. Aber ein Blick von ihm, ein Ordnungswort an die Reihen der Faschisten — die in der festen Disziplin der Freiwilligen, einer Idee untergeordnet, zu jedem Opfer bereit, hinter ihm herschritten — genügte, um diese aus Egoismus und Furcht hervorgegangene Unruhe einzudämmen.

*

Zwei Monate später, am 16. Mai 1921, fand dann zum unbeschreiblichen Entsetzen der Sozialisten jene Wahlabstimmung statt, die ihm in Mailand, Pavia und Bologna-Ferrara eine ungeheure Stimmenzahl brachte, und die er eigentlich schon für 1919 erwartet hatte. Er trat nun in die Kammer als Führer einer parlamentarischen Gruppe ein, die aus dem Nichts mit einem Schlage 33 Sitze errungen hatte.

Aber Wahlschlachten hatten ja nie vermocht, einen wesentlichen Einfluß auf ihn auszuüben; weder deprimierte ihn eine Niederlage, noch vermochte ein Sieg ihn übermütig zu machen.



Mussolini inspiziert

Der Duce bei Entgegennahme des Befehlsberichtes im Kreise hoher Offiziere

Der römische Gruß

Aus der Gewohnheit Mussolinis, durch Schwenken der erhobenen Hand zu grüßen, lebte, ganz unbeabsichtigt und nicht etwa als eine archäologische Ausgrabung, der römische Gruß wieder auf, der mit der ausgestreckten rechten Hand und erhobenem Kopfe gegeben wird. Auch die Namen und Einteilungen des alten Roms lebten in den Scharen der Faschisten wieder auf, die Legionen, Fähnlein, Manipeln, Hauptmanipeln, Centurionen und Consuln, die Einteilung in Führer und Triarier und der Aufmarsch zu dreien im geordneten Geschwindschritt. All dieses war keine historische Nachäffung, sondern entsprang automatisch einem ursprünglichen, vererbten Instinkt. Im Faschismus sah man, in natürlichem Wachstum, ein neues Symbol entstehen: Nicht das einer unmöglichen Gleichheit, sondern einer tiefen Brüderlichkeit. Das Wahrzeichen dieser neuen Hierarchie war das schwarze Hemd.

Dieses schwarze Hemd war ein Nachfolger der Rothemden Garibaldis. Das den Handwerkern und den kleinen Leuten in der Stadt und in der Provinz so liebgewordene rote Hemd hatte als Zeichen kriegerischer Auslese gegolten. Das schwarze Hemd der Faschisten verhält sich heute zum roten Hemd der Garibaldiner wie die schweigsame Disziplin der heutigen Kämpfe zu der stürmischen, individuellen, romantischen Keckheit von 1848: es ist die Verkörperung des gleichen Mutes, aber ernsterer Opfer.

Erst als das schwarze Hemd sich schon von selbst eingebürgert hatte, wurde es durch Verordnungen als Bekleidung der Faschisten festgelegt.

Unzweifelhaft hat der Geist und das Gefüge der Stoßtruppen des Krieges bei der Bildung der faschistischen Scharen großen Anteil gehabt, vom Schlachtruf „A noi!", „Zu uns!", mit dem man aus den Schützengräben sprang, bis zum Dolch, den man als Symbol trug und bis zur Hymne „Giovinezza". Eines Tages entdeckte ich sogar zufällig, daß eine bestimmte Art, die Haare nach rückwärts gekämmt zu tragen, „faschistisch", „alla fascista", genannt wurde. Auch konnte man den Faschisten an seiner Art zu schauen, zu gehen und an einem gewissen Gesichtsausdruck selbst dann erkennen, wenn er kein Abzeichen im Knopfloch trug. Es hatte sich förmlich eine Mode, ein Stil, und sogar ein physischer Typus des Faschisten herausgebildet.

„Das ist eine Nation, in der alle Männer 20 Jahre alt sind!" sagten in den Tagen einer großen faschistischen Parade einmal einige Ausländer voll Ueberraschung.

Allmählich bürgerten sich noch andere Dinge ein: Standarten, Wahlsprüche und Abzeichen, das Rutenbündel mit dem Beil, das alte Wahrzeichen der Liktoren, der Adler, der faschistische Knüppel und der Soldatenspruch „me ne frego", den Gabriele d'Annunzio als Krieger, Redner und Dichter geheiligt hatte. Auch das „Eja eja alalà", der antike Schlachtruf, aus dem lateinischen „Eia" (Wohlan, frischauf) und dem griechischen Schlachtruf „Alalà" entstanden, (d'Annunzio hatte ihn für die Flieger seiner Staffel eingeführt, als er nach Wien flog), wurde übernommen.

Mussolini, der Duce des Faschismus, sagt selbst über seine Schöpfung:

„Der Faschismus ist ein typisch italienisches Erzeugnis, so wie der Bolschewismus ein typisch russisches ist; keines von beiden läßt sich verpflanzen, jedes kann nur in seinem Ursprungslande gedeihen."

Wie alle lebensvollen, kühnen Geschöpfe wurde auch der Faschismus als ein Rebell geboren, und es kostete viele Abenteuer, bis dieser Form der Italianität das eingeflößt werden konnte, was dem Italiener am zuwidersten ist: Disziplin — Disziplin, um wirklich „un Capo che precede", „ein Führer, der vorangeht", zu werden und nicht ein Gefangener der Herde.

Der werdende Staatsmann

Nach einem Aufenthalt in Cannes, wo er den Verhandlungen beiwohnte, und nach einer Reise nach Berlin schrieb Mussolini jene prophetischen Studien in der Zeitschrift „Gerarchia", die sich mit der auswärtigen Politik beschäftigten; er sprach darin vom französisch-englischen Konflikt, vom beängstigenden Wiederaufbau der deutschen Aktivität, hinter der er den Schatten einer Allianz mit Rußland sah, vom Wiederaufblühen des turkischen Nationalismus. Es waren Artikel, die die bezeichnenden Titel trugen: „Das Drama von Cannes", „Masken und Gesichter Deutschlands", „Der zunehmende Mond".

Von da an datiert sein ungewöhnliches Interesse für die internationalen Probleme, das ihn veranlaßte, mit der üblichen Tradition zu brechen und als Ministerpräsident auch noch das Portefeuille des Auswärtigen zu übernehmen. Ich hörte ihn damals sagen:

„Ich möchte mich mit Europa beschäftigen, mit der Stellung Italiens in Europa, aber die Leute wollen, daß ich mich für den Zwiespalt unter den Faschisten von Tradate interessiere.

Italien steckt, wie in einer Flasche, im Adriatischen Meer, diesem kleinen Wasserbecken, das gerade gut genug ist, um sich darin das Gesicht zu waschen. Im Vergleich zu den Problemen der Weltpolitik, die sich jetzt auf beide Ozeane erstrecken, ist das Mittelmeer klein. Aber ich kann mich mit all dem ja nicht beschäftigen, versteht ihr, denn der Konflikt von Peretola erfordert meine Anwesenheit, in Gorgonzola oder in Rocca Cannuccia hat es Kämpfe gegeben, Resultat: ein Toter, ganz Italien denkt an nichts anderes, und der Faschismus geht ganz in diesen Angelegenheiten auf."

Aergerlich ging er davon, die Luft mit Stockhieben peitschend.

„Man muß ein Ende machen mit dem furchtsamen und kleinlichen Apothekergeist eines kleinen Italiens", wiederholt der Präsident heute mehr als je.

Die faschistische Regierung strebt an, den Italienern in Italien als auch den in so großen Massen über alle Weltteile verstreuten Italienern jenes stärkende Bewußtsein einzuflößen, daß sie Italiener sind und unter der Aufsicht und dem Schutz einer starken Regierung stehen.

Die Aktion von Korfu war, obgleich blitzähnlich aus dem Entschluß des Augenblicks geboren, im Grunde doch nichts anderes als ein Ausfluß dieses neuen Gefühls: des Respektes vor der Würde Italiens.

In jener Nacht, am 28. August 1923, versammelten sich 40 Schiffe und 7000 Bewaffnete mit Munition und Gepäck vor Korfu, um das an Griechenland gestellte Ultimatum zu unterstützen.

„Ich gebe euch 70 Stunden zur Einnahme der Insel", hatte Mussolini befohlen.

„Das ist unmöglich", wurde ihm geantwortet.

„Es muß sein", war sein letztes Wort.

Mussolini schlief in jener Nacht ebensowenig wie in manch anderer Nacht des Septembers; mit dem Telephonhörer am Ohr, wartete er auf die ihm jeweils übermittelten Funksprüche der Marine.

„Ich kann nicht zulassen", gab er bei dieser Gelegenheit der Einspruch erhebenden Regierung der Schweiz zu wissen, „ich kann nicht zulassen, daß ein Volk, das seit sieben Jahrhunderten nicht mehr kämpfte, in Ehrensachen über ein Volk urteilt, das in vier Jahren 600 000 Tote und 400 000 Verwundete für seine Ehre opferte."

Stets begnügte er sich damit zu siegen, ohne den Sieg übermäßig auszubeuten, denn „übermäßige Siege sind nicht von Dauer", hörte ich ihn sagen, als er den Beschluß der Botschafterkonferenz verkündete. Und damit siegte er auch über seine eigene Natur, die innerlich dem „übermäßigen Siege" sehr zugeneigt war.

Ehrenbürger von Rom

Im Jahre 1919, als der „Popolo d'Italia" von der zürnenden sozialdemokratischen Flut fast erstickt wurde, hörte ich eines Tages den Chefredakteur Mussolini gelassen einige prophetische Worte aussprechen, während er wie ein Bär im Käfig den engen Raum durchmaß, die Augen ins Leere gerichtet.

„Die Italianität ist eine Temperamentsfrage. Es wird bald ein Tag kommen, wo wir uns mit vielen, auch mit den Sozialisten und den Feinden von heute, auf dieser fundamentalen Basis einigen und finden werden und uns mit vielen, die uns heute nahestehen oder es zu sein scheinen, verfeinden. Das ist eine Frage des Gefühls, nein, der Italianität."

Diese Vorstellung entsprang dem Wunsche, mit den Sozialisten Frieden zu schließen, und sie diktierte ihm auch die Worte, die er als Minister und Triumphator vier Tage nach dem Wahlsieg von 1924 vom Balkon des Palazzo Chigi den ihm zujubelnden Anhängern zurief: „Nieder mit allen Parteien, allen, auch der unseren. Die Nation soll gerettet werden."

Der Maifeier der Sozialisten setzte er als nationale Feier den „Geburtstag Roms" entgegen, um die Nation im Zeichen jener Stadt zu vereinigen, „die der Welt zwei Kulturen schenkte und auch noch eine dritte geben wird".

*

„Meine Kunst ist die Kunst der Künste", sagte er zuweilen, „ist die schwierigste von allen, denn sie arbeitet nicht mit totem Material, sondern mit dem labilsten und zartesten: den Menschen." Und da Mussolini ungeachtet all seiner guten Eigenschaften sich nicht sehr um Zusammenhänge kümmert, schloß er seine Rede mit den triumphierenden Worten: „Seht, im Grunde bin ich ein ungeheurer Barbar und für Schönheit ganz unempfänglich."

Diese Seite seines Charakters könnte man als eine Bestätigung der Maxime des Guglielmo Ferrero ansehen, der einmal behauptete: „Nur der Mensch kann eine Nation beherrschen, dessen Eigenschaften und Mängel dem Charakter der Nation entgegengesetzt sind." Tatsächlich verkörpert sich in Mussolini das Römertum aus der Zeit vor der Eroberung Griechenlands. Die Architektur interessiert ihn genau in der gleichen Weise, wie sie damals die alten Lateiner interessiert hatte: ihrer Brauchbarkeit wegen, um der Arbeit willen, die sie erfordert, und als äußeres Zeichen der Blüte und der Größe des Staates. — „Per Bacco, das schafft!" pflegt Mussolini mit Befriedigung zu sagen, wenn er bauen sieht. Denn das ist für ihn eine politische, eine soziale Tat.

Vielleicht ist seine Empfindsamkeit für Musik, die ihm so zart die Nerven zu beruhigen vermag, ein Ueberbleibsel aus jüngeren christlichen Atavismen. Jedenfalls gehört diese Empfindsamkeit für Musik zu jenem sentimentalen Mussolini, den Mussolini nicht zeigen will. Sie ist der verwundbare Kern in ihm, den die Wässer des Styx nicht zu härten vermocht haben.

*

Das Oberhaupt der Regierung pflegt auch heute noch gern die Straßen von Rom mit dem Auto zu durchstreifen, um dann vor St. Peter haltzumachen, sich die Gesichter der durch die Straßen eilenden Menschen anzusehen und aufmerksam auf alle Zeichen zu achten, wie es einst Harun al Raschid in Bagdad tat.

Während der schwierigen Tage von Korfu, im September 1923, drängten sich vor dem Palazzo Chigi Hunderte von Männern und Frauen aller Gesellschaftsklassen. Und wenn Mussolini abends spät, gegen Mitternacht, erschöpft von all der Mühe, das Haus verließ, fand er sie, noch immer auf ihn wartend, vor. Still begrüßten sie ihn. Das Volk der Hauptstadt, das durch die geschichtlichen Ereignisse seiner großen Vergangenheit mit starker politischer Feinfühligkeit begabt war, empfand intuitiv die Notwendigkeit, Fühlung mit dem Führer zu suchen. „Er befiehlt, wir werden gehorchen! Er befiehlt, damit Italien respektiert werde", meinten die Leute.

„Sie wissen, daß ich für sie arbeite!" sagte Mussolini, indem er mit ernstem Lächeln ihren Gruß auf römische Art erwiderte.

Aus dieser Erkenntnis schöpfte er Trost.

Denselben Barometer befragte er auch in den tragischen Wochen der Schandtat an Matteotti.

Wenige Tage zuvor hatte ihn das ihm auf dem Kapitol verliehene römische Bürgerrecht tief gerührt. Am gleichen Tage, dem 7. Juni, war es ihm durch eine wirksame Vermittlungsrede im Senat gelungen, den Haß zu entwaffnen und ungeheure Macht und Ehrungen zu erlangen. Aber: „Am dritten Tage kommt der Frost, und dachte der wackere Mann leichtsinnig, daß seine Größe nun sicher reife, so zerstört sie der Frost in der Wurzel", sagt Shakespeare.

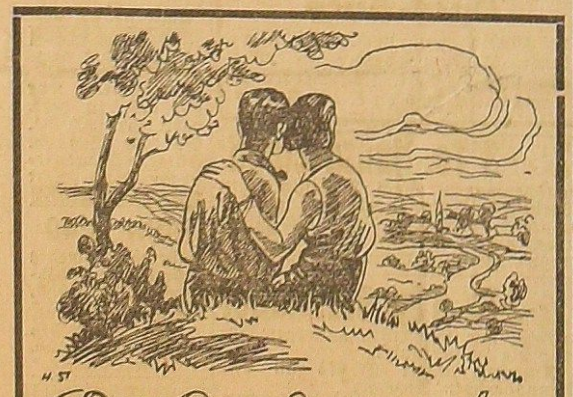
Am „dritten Tage" danach, am Freitag, 12. Juni, fehlte nicht viel, und er wäre auf dem Eise dieser teuflischen Missetat zu Fall gebracht worden.

Aber die Hunderte, die wieder vor dem Palazzo Chigi auf ihn warteten, sagten: „Er wird den Befehl zu Gerechtigkeit und Sühne geben."

Und er, der taub ist gegen die Stimmen der Furcht, der Konvenienz oder des Affekts — auf diese Stimmen hört er.

(Fortsetzung folgt.)

(Abdruck aus dem Buch „Mussolini. Lebensgeschichte nach autobiographischen Unterlagen" von Margherita G. Sarfatti. Einzige autorisierte deutsche Ausgabe, erschienen im Paul-List-Verlag, Leipzig.)



Sie lernen die Heimat kennen durch den

„Grünen Führer"

des Hannoverschen Anzeigers.

130 Wanderungen durch Deister, Süntel, Harz, Wesergebirge usw.
mit 15 Spezialkarten.

Zum Preis von 50 Pfennig (nach auswärts 65 Pfennig) zu haben: Im Anzeiger-Hochhaus (Goseriede), Depeschensaal (Rathenauplatz 16 A) sowie in den Anzeigen-Annahmestellen, beim Trägerpersonal des Hannoverschen Anzeigers und in allen Buchhandlungen Hannovers.

N.
LEGGASI A TERGO
L'ECO DELLA STAMPA
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901
(C. P. E. MILANO N. 77394)
DIRETTORE UMBERTO FRUGIUELE
VIA GIOVANNI JAURÈS, 60
MILANO (133)
TELEFONO N. 53-335
Corrispon.: CASELLA POSTALE 918 - Telegr.: ECO STAMPA
Corrispondenti in tutte le principali Città del Mondo.
LEGGASI A TERGO
Corriere d'America-New York
16 MAR. 1931

vato però la preferenza avuta verso il nuovo.

La Sarfatti illustra la Figura del Duce grande e magnetica

L'Autrice della Bibliografia di Mussolini disegna a brevi Tratti la Personalità del Capo del Governo

Margherita Sarfatti, attrice della nota biografia del Duce, disegna a brevi tratti la personalità di Benito Mussolini in un articolo pubblicato ieri nel supplemento domenicale del "New York America".

La scrittice ricorda che poco dopo la Marcia su Roma, il Duce dichiarava:

"Ciò di cui il nostro popolo ha bisogno è ordine e io glielo darò. Lascerò un'impronta in questa epoca, perchè ne ho la volontà e il desiderio".

Queste parole, osserva Margherita Sarfatti, caratterizzano la figura dominante ed il carattere di Mussolini.

IL DUCE PARLA AI POPOLI

"Il materiale per la sua immaginazione è dato dalla moltitudine, il suo collegamento con il mondo sta nei dialoghi con i popoli, la sua natura è sopratutto politica".

Il Duce ama l'architettura, il teatro, la musica, la storia. Egli sente le amicizie che nascono dall'azione comune, dalla simpatia che lega gli uomini di azione.

"Mussolini è tutt'altro che un ottimista. Egli è scettico, ironico, ma tollerante. Egli sa essere sincero. Non cambia, non dimentica, e, con succedersi degli anni e degli eventi si mantiene grato, anche per le piccole cose".

Margherita Sarfatti ricorda che Mussolini viene dal giornalismo. "Il giornalismo, ha dichiarato il Duce, ha formato il mio carattere, mi ha insegnato di quale materiale umano la politica è fatta".

MUSSOLINI NELLE SUE PRIME LOTTE

"Il giornalismo, riprende la scrittrice, lo ha fatto nemico della vecchia diplomazia, dagli intrighi di dietroscena".

Margherita Sarfatti ha conosciuto Mussolini fin dalle sue prime lotte. Ella lo ha presente con "i suoi occhi magnetici, le pupille grandi, nere, gli occhi brillanti.

"Come gli occhi di Savonarola, il monaco fiorentino, che ha denunziato le tendenze pagane del suo tempo, erano pieni di fiamme, così gli occhi di Mussolini sembravano pieni di fiamme, per lanciare l'allarme, denunciare la nostra noncuranza, la nostra età di chiacchiere e di vani progetti".

Concludendo la scrittrice dichiara: "Mussolini ha impresso nella sua epoca il segno che egli desidera lasciarvi".

La pittura italiana del Novecento

I precedenti storici e i motivi ideali del movimento novecentista nella pittura italiana sono esposti e lumeggiati su LA LETTURA *in un articolo divulgativo di*

Margherita Sarfatti

che rilevando l'intimo valore spirituale e l'ispirazione italianissima della pittura novecentista, ne illustra con numerose riproduzioni di quadri, gli aspetti più caratteristici e le espressioni più significative.

LA LETTURA *di Aprile, alla quale hanno collaborato F. Molnàr, S. Benelli, F. Chiesa, E. Gramatica, A. Lustig, A. Fraccaroli, L. D'Ambra, S. Benco, O. Vergani, ecc. ecc., è in vendita in tutta Italia a L.* 2,50.

La Conferenza del grano indica la soluzione d'importanti problemi

Roma, 1 aprile, notte.

Sotto la presidenza del signor Poncet, delegato francese, la prima Commissione della Conferenza internazionale del grano ha proseguito il suo diligente esame delle questioni che riguardano l'ordinamento della produzione e del commercio granario.

Il Comitato delle corse di Tor di Quinto ricevuto dal Capo del Governo

Ro[illegible], 1 aprile, notte.

Il Capo del Governo ha ricevuto a Palazzo Venezia il Comitato delle corse al galoppo che hanno avuto luogo nell'anno corrente all'ippodromo di Tor di Quinto.

Il Comitato, composto dei signori marchese Giacomo Marignoli, col. Enrico Armando, sig. Bruno Baiocchi, marchese Camillo Casati Stampa di Soncino, rag. Luigi Filippo Gallina, dott. Luciano Locatelli, barone G. Morese, barone G. Toscano, conte Luigi Visconti di Modrone, del col. V. Pollio nella qualità di consigliere di presidenza, e del col. G. Liverziani nella qualità di segretario del Comitato, è stato presentato dal vice-segretario del P. N. F. on. Starace nella sua qualità di presidente. Era presente anche il ten. Bocchini, vincitore della Coppa del Duce.

L'on. Starace, a nome dei componenti del Comitato e dei partecipanti alle varie competizioni, ha particolarmente ringraziato il Duce dell'appoggio morale concesso con l'assegnazione della Coppa aggiudicata al reggimento Piemonte Cavalleria, assicurando che il programma stabilito, che ha mirato a dare impulso allo sport ippico all'infuori di qualsiasi carattere speculativo, ha avuto piena esecuzione. L'on. Starace ha inoltre riferito le iniziative che sono state prese [illegible] manifestazioni che, [illegible] imprevedibili circostanze, saranno effettuate nell'[illegible]no corrente in [illegible]tà d'Italia, e sulla eventuale [illegible]ne del grande ippodromo [illegible]mare.

Il Capo del Governo, che [illegible] l'omaggio e ha apprezzato [illegible]ta dal Comitato, ha espres[illegible]za che il nostro Paese s[illegible] schioso ramo dello sport

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901
(C. P. E. Milano N. 77394)

Direttore UMBERTO FRUGIUELE

MILANO (133)
Via Giovanni Jaurès, 60
Telefono 53-335

Corrispondenza: CASELLA POSTALE 918 - Telegrammi: ECO STAMPA
CORRISPONDENTI IN TUTTE LE PRINCIPALI CITTA' DEL MONDO

ENCICLOPEDIA ITALIANA
LEGGETE A TERGO!

PERSEO - Varese

30 APR. 193

La teoria dei volumi e del peso specifico

Ho letto sulla Lettura *del primo di aprile un articolo della Signora Margherita G. Sarfatti intitolato « La Pittura del Novecento Italiano », articolo che mi ha profondamente impressionato.*

La prima cosa che ho ammirato è la costanza con la quale la insigne scrittrice, patrocina la causa di dieci pittori *a detrimento di tutti gli altri. I* dieci pittori *che tanto le stanno a cuore, sono i seguenti: Sironi, Tosi, Salietti, Funi, Marussig, Carrà, Soffici, De Chirico, Carena e Casorati. Invano una voce interna l'ammonisce: « Margherita, ti ripeti! » La insigne scrittrice è pronta a ripetersi, non dieci, ma mille volte pur di far piacere a quei* dieci, *Invano centinaia di altri pittori si affannano a dipingere bene, invano centinaia di altri si affannano a dipingere male: nulla, tranne le pitture di quei* dieci, *la commuove.*

La seconda cosa che ho ammirato in quell'articolo è la sicurezza con cui la insigne scrittrice afferma le cose.

Questo sistema di parlare per dogmi come una divinità dell'Olimpo mi piace, perchè va diritto allo scopo senza perdite di tempo.

La storia della pittura, osservata dall'alto come la Signora Sarfatti la osserva, diventa facile e semplice come un giochetto per bambini.

Ecco, per sommi capi, che cosa è successo nel campo della pittura.

* * *

Da Giotto a Raffaello tutti i pittori dipingevano bene. Il perchè è subito spiegato. « Ciascuno di quei Grandi possedeva uno schema lineare proprio; e gli altri sono pittori spaesati, completamente estranei al tempo in cui vivono.

Io rispetto le affermazioni della Signora Margherita G. Sarfatti.

Tuttavia, per contribuire alla storia della pittura italiana d'oggi, mi permetto di fare anch'io, modestamente, delle affermazioni. Benchè io non possa dominare la situazione dall'alto, ho il vantaggio di vedere le cose più da vicino.

a) *Le teorie sono teorie, e i quadri, quadri. Più le teorie sono belle, più i quadri riescono brutti.*

b) *I volumi plastici, il peso specifico, la forza di gravità sono tutte cose bellissime; ma non le hanno inventate i pittori del Novecento Italiano.*

c) *Gli artisti del Novecento Italiano si sono costituiti in gruppo non allo scopo di fare all'amore coi volumi, ma allo scopo di fare, ben appoggiati, una brillante carriera.*

d) *Non esiste alcuna parentela, nè teorica, nè ideale, tra i dipinti di Carena, i conati di Carrà, lo stile rigido di Casorati e l'impressionismo ottocentista di Tosi. Dunque il legame che tiene uniti questi artisti non è pittorico.*

e) *Il « ritratto della madre » di Casorati non è affatto una sintesi di verità fugaci sovrapposte una all'altra, ma una vera e propria figura disegnata dal vero. Ha espressione appunto per questo.*

f) *Mario Sironi è l'unico che metta in pratica i dettami di Cézanne. Infatti dipinge i tubi di stufa anche quando fa le figure.*

g) *Nessuna pittura è più comoda della* novecentista *per chi la fa, perchè permette di dipingere il falso, dicendo che è più vero del vero. Per chi la guarda non è comoda nè scomoda.*

h) *La facilità con cui la pittura novecentista può venir scimiottata, svia i giovani dal tentare il difficile.*

i) *Non basta dire che un'opera d'arte è frutto della immaginazione per giustificare qualunque errore; bisogna anche che le immagini inventate sembrino vive e vere.*

l) *Il sovrapporre molte immagini reali per ottenerne una che rappresenti la sintesi di tutte è già stato fatto nel campo della fotografia col risultato di distruggere il carattere delle*

Mod. 73-12-30-50.000

La storia della pittura, osservata dall'alto come la Signora Sarfatti la osserva, diventa facile e semplice come un giochetto per bambini.

Ecco, per sommi capi, che cosa è successo nel campo della pittura.

* * *

Da Giotto a Raffaello tutti i pittori dipingevano bene. Il perchè è subito spiegato. « Ciascuno di quei Grandi possedeva uno schema lineare proprio: intersecazioni diagonali, gruppi di blocchi rettangolari, composizione circolare o a piramide ». E il colmo è questo: possedevano tutta questa grazia di Dio senza neanche accorgersene!

Tuttavia questa « sintesi », a lungo andare, ha cominciato a diventare una « logora convenzione ». Viene allora il movimento romantico che si mette a invertire i valori. Ma i romantici hanno due torti. « Mettono l'ansietà al posto dell'appagamento e si estenuano nel frazionamento all'infinito delle frazioni di analisi: come quei numeri, chiamati continui, al cui quoziente risulta sempre lo stesso resto ».

Stufi di questo andamento di cose, gli impressionisti francesi dicono: « Facciamo un bel bagno nel vero! » Ma, a forza di preoccuparsi dell'atmosfera in cui vivono e dei giochi di luce, finiscono per dare « una rappresentazione frammentaria e panteistica del vero » invece del vero vero, quello concentrato.

Contro la « màgia del color » insorge allora Paolo Cézanne. « Tutto nel mondo si riduce al cubo, al cilindro e alla sfera! » si mette a gridare. « Bisogna saper dipingere sopratutto un tubo da stufa! »

Queste parole vengono raccolte da Pablo Picasso che le interpreta alla lettera inventando il « cubismo ». Sembra che voglia prendere in giro la gente e invece no. « Mette il tono e il volume al servizio del ritmo ». E, quando uno mette il tono e il volume al servizio del ritmo, è un grand'uomo per forza.

Ed ecco a poco a poco la « verità ideale » farsi strada. Che cos'è la verità ideale?

« La verità ideale è la sintesi di tante verità fugaci, sovrapposte una all'altra e perciò più pura e più vera del vero ».

L'eco di questa « verità ideale » arriva in Italia, e gli artisti del Novecento Italiano si domandano: « Perchè non rendiamo la corposità plastica e tondeggiante dei volumi? Perchè non facciamo cantare la sinfonia del colore, grazie all'impasto dei toni? Perchè non definiamo la forma, attraverso la sublime astrazione della linea? » Poi, senza dire nè uno nè due, si mettono a dare importanza decisiva « al volume plastico, al peso specifico, alla forza di gravità ».

« Questo strenuo modo di realizzare l'arte « dice la illustre Signora » richiede una maggior misura di attenzione e quindi di sforzo, anche da parte di chi contempla. La pittura storica, la pittura di genere e quella impressionista dell'ottocento, erano più comode ».

* * *

Ecco, per sommi capi, dimostrato che i dieci pittori sopra elencati rappresentano il momento storico attuale i giovani dal tentare il difficile.

i) Non basta dire che un'opera d'arte è frutto della immaginazione per giustificare qualunque errore; bisogna anche che le immagini inventate sembrino vive e vere.

l) Il sovrapporre molte immagini reali per ottenerne una che rappresenti la sintesi di tutte è già stato fatto nel campo della fotografia col risultato di distruggere il carattere delle figure singole e di ottenere un complesso sciatto e inespressivo.

m) Louis David, pittore-storico dell'epoca napoleonica, ha saputo, in un quadro solo, riunire i ritratti somigliantissimi di oltre duecento personaggi. I novecentisti pittori-storici dell'Era Fascista, si accontentano di fare all'amore coi volumi plastici.

n) Se la linea è un'astrazione, essa è insita nella cosa rappresentata; non c'è bisogno di tracciarla in nero sull'orlo delle case, degli alberi e delle nuvole, perchè si veda.

o) Le mode, specie quelle che vengono d'oltr'alpe, sono tollerabili nelle arti applicate che hanno natura contingente ed effimera; sono riprovevoli nel campo delle arti pure, in quanto diminuiscono la personalità dell'artista.

p) Il concetto di un'arte « standardizzata », governata da dogmi fissi, non può piacere che a un « imitatore » privo di stile.

q) Quando il Novecento Italiano si è costituito, tanto in Francia che in Germania, il novecentismo esisteva da un pezzo ed era « storico » allo stesso modo che sono « storici » i malanni del dopoguerra.

r) Perchè il pubblico capisca il vero valore del « novecento », occorrono diversi anni. Può darsi anche che, tra dieci anni, i quadri di Carrà vengano scambiati per tele preparate e adoperati per dipingervi su.

s) Le teorie della Signora Margherita G. Sarfatti persuaderebbero chiunque, se non esistessero quadri novecentisti.

RUBINETTO

Francesco Sartorelli espone a Varese

Il pittore Francesco Sartorelli è uno dei superstiti nostri Maestri che hanno con valore contribuito alla gloria dell'arte italiana. I suoi passati settant'anni non gli hanno tolto il vigore ardente e ancora opera con attività giovanile completando la sua fatica con un potente contributo di modernità.

L'opera del Sartorelli ha varcato i confini d'Italia e d'Europa ovunque suscitando clamore e ammirazione.

Egli ha esposto in tutte le massime Esposizioni Mondiali e la numerosa raccolta dei suoi premi lo portano con orgoglio Italiano ai primi posti dei maestri dell'800 e dei nostri tempi.

L'importanza di questa Mostra ordinata alla « Galleria Prevosti » segna un chiaro ritorno alle pure verità dell'Arte e consente con giusto orgoglio di dire che nella verità purissima delle più quadrate energie artistiche del passato è riposto ancora tanto merito da costringere al rispetto e all'ammirazione.

romanzo, steso su un letto, fra quattro fiammelle, in una casa situata in un quartiere equivoco. Sono intorno a lui, costernati, coloro che lo ospitarono e a lui guardarono come alla luce in persona. L'autore dopo averci fatto consapevoli più innanzi che il defunto fu un professore ed un filosofo, più nulla ci chiarisce, ma è evidente che il pensiero di costui sopravvive in quella casa e domina, sovrano, nella mente dei depravati: poveri esseri abbrutiti ormai, incapaci di andare verso la luce, inchiodati all'infamia, ma tuttavia sempre pronti a chiudere gli occhi — anche per un istante — in un sogno, sempre spinti a sperare. E sull'infamia, sui contrasti, sulle debolezze di costoro — terribile canovaccio — si svolgono i capitoli di questo romanzo, l'uno più interessante dell'altro. Vi stringe il cuore la sorte di questi esseri sventurati che si rivoltano ed affondano nel fango, ma sempre con l'udito teso per raccogliere la parola di fede che vien di lontano. Perchè, in effetti, una parola di fede tra le bestemmie, c'è ed è quella che sboccia dalla tomba, dalla lontananza incalcolabile. È la parola del filosofo morto, è insomma la bellezza del pensiero che lotta con la volgarità della materia.

Il romanzo si chiude con la distruzione della casa maledetta che viene divorata dalle fiamme. Intorno al rogo, i volti illuminati da bagliori rossastri, sono i peccatori superstiti, perplessi di fronte alle rovine di quella che fu l'alcova delle loro ignominie e delle loro turpitudini. Un prete è con loro e, levati gli occhi e le braccia al cielo, parla.

« Coraggio! — egli dice — Dio accoglie, santifica ogni dolore. I dolori ci purificano, ci elevano. Al vertice di ogni dolore è Dio. Solo i derelitti sono vicini a Dio. Bisogna credere nella sua alta giustizia. Credere credere, bisogna credere.... In fondo a tutti i nostri dolori, a tutte le nostre rinuncie non può esservi il buio ed il silenzio ».

In queste parole del sacerdote è tutto il romanzo e il tormento di uno scrittore che coscienziosamente cerca vie nuove affrontando con audacia ammirevole le più oscure profondità dell'animo umano. E se il romanzo dev'essere inteso come il poema di un'idea, se il romanzo deve vivere nel suo tempo ed essere l'esegeta e l'apostolo delle idee del suo tempo, se i problemi del tempo debbono non soltanto preoccupare lo scrittore ma addirittura costituire lo scheletro della sua letteratura, Amedeo Ugolini è certo uno dei più grandi romanzieri d'Europa e senza meno — volendo porre di fronte fede e scetticismo — il più terribile rivale di Henry Barbusse.

Renato Vernola

Inizia la sua collaborazione nella nostra Rivista con questo profilo di Amedeo Ugolini uno scrittore di larghe e sicure risorse, Renato Vernòla, direttore della rivista « Novelle Novecentesche » *di Foggia, che ha già innumerevoli simpatie.*

Lirica materna nella poesia di Margherita G. Sarfatti

Tutti conoscono l'autrice di *Dux* e di numerose pubblicazioni di critica d'arte: pochi sanno, invece, ch'ella ha scritto versi e che merita d'essere annoverata fra le migliori poetesse contemporanee d'Italia.

Alcune ricerche di biblioteca, eseguite attorno al nome di Roberto Sarfatti, (« Giornale d'Italia » del 30 gennaio u. s.) giovanetto diciassettenne volontario di guerra e medaglia d'oro caduto gloriosamente a Col d'Echele, mi hanno fatto capitare sotto mano un volume di poesie: *I vivi e l'ombra* di Margherita G. Sarfatti, madre dell'eroe.

Il libro è raro e quasi sconosciuto. Uscì nel 1918 pe' tipi dell'Editore Facchi di Milano. Ma l'anno era poco propizio alle pubblicazioni poetiche: e il torbido, tumultuoso dopo guerra contribuì a far cadere in oblìo il volume il quale, sebbene scritto sotto l'impulso d'una intima necessità di confessione e di consolazione materna — e perciò destinato a un pubblico ristretto — avrebbe indubbiamente trovato in tempi più sereni l'accoglienza che realmente merita.

Credo perciò far cosa grata ai lettori di questo periodico, e a gl'italiani in genere, rivelando un lato insospettato della Sarfatti e togliendo dall'ombra una poetessa i cui versi possono essere considerati tra i migliori che la grande tragedia ci abbia dato.

⁂

La raccolta è divisa in quattro parti: *Le mie stagioni — Feminale* (*Profili dramatici*) *— Il canto del triplice io — Roberto.*

Le poesie furono composte dal 1916 al '18. Il metro è assai vario; il verso, libero, ricco d'un ritmo estroso, disuguale, or rotto e violento, ora voluttuosamente e accoratamente tenero e lento.

Si sente talvolta il galoppo d'uno spirito inquieto e impulsivo che non sopporta freni; ed anzi, quando per caso è trattenuto, si dibatte spezzando ogni vincolo, ogni legame.

Tal'altra, l'ondata larga e impetuosa non può incanalarsi tutta fra gli argini, e sale, monta, sorpassa, dilaga.

Hai però sempre la sensazione di un accento straordinario di forza e di sincerità. Forza non contenuta, che ama cimentarsi alle difficoltà, al difficile gioco del verso, superandolo audacemente e spregiudicatamente in virtù appunto di quella sincerità che è in lei anche istinto poetico.

I vivi e l'ombra si aprono con una lirica scritta nel 1916, tra le migliori della raccolta: *Germogli*, in cui tutto si appalesa e si accentra il sentimento materno che detterà alla Sarfatti gran parte delle altre poesie, specialmente quelle che vanno sotto il titolo di *Roberto*.

I figli, Fiammetta, Roberto e Amedeo, in ordine crescente d'età, sono i germogli « che prolungano il suo unico fiore », le tre vie per le quali ella gode trepidando la vita. Vale la pena di far la loro conoscenza:

. . . Fiammetta fulva,
nimbata di fiamma;
capidoro,
occhinera,
guancirosata,
garrula risata,
zampillo
che si sgrana tra il verde . . .

Nessun impaccio nel verso, nessuna preoccupazione metrica: dice semplicemente quel che vuol dire: anzi, fine intenditrice d'arte, sceglie con sicurezza e precisione i colori e i toni che occorrono a buttar giù alla svelta, in pochi tratti, una figura esatta, luminosa. Qui la bimba c'è tutta, viva: pittoricamente e poeticamente perfetta.

Da breve, martellato e incisivo, il verso — di colpo — s'adagia, si fa largo e grave dinnanzi all'imagine del figlio maggiore, Amedeo:

. . . Per te è già meriggio,
. . . o chiaro sguardo in occhi di nero velluto,
chiara faccia sotto nero ondeggiar di capelli,
. . . tenerezza di bocca feminea nel bacio.

Anche in questa seconda rappresentazione non può rinunziare alla ricca tavolozza: ma, dove tutto l'essere, anima e sangue, e l'accesa immaginazione meglio si appalesano, è là quando solleva tra le braccia il figlio forse prediletto, colui ch'ella sente intimamente più suo per istinti e temperamento, per intelligenza e caratteri fisici, unito quasi ancòra al cordone ombelicale, alla trama sanguigna delle viscere da cui pure, d'un tratto, la Nemica implacabile glie lo strapperà.

C'è inoltre, in questo anelante slancio, un inconscio presentimento della morte:

Ma torbida è la tua giornata,
Roberto,
figlio della mia angoscia,
cruccioso efebo tormentato.
La solcan bagliori e minacce,
quale un tramonto greve di nubi
o a primavera uragano.
. . . A te nel midollo trasfusi
con il mio sangue più ricco,
i germi d'ogni inquetudine...

Tale è l'orgoglio per questa creatura singolarmente bella ardita e forte, tanto simigliante alla sua natura e a' suoi tratti esteriori; così intensa la stupefatta e trepida ammirazione per il « cruccioso efebo » tutto impeti e passione, ch'ella deve gridare il tormentato gaudio che ha nel cuore:

Come a preda bellissima
ti avventi all'ignoto;
lama di spada nuda
lampeggia la tua giovinezza
incontro a ogni fiera avventura,
sogno o realtà,
dovunque più forte si viva,
e nelle vene fermentino
— pollini sacri —
il rischio torvo e il tuo chiaro coraggio.

Questa, dunque, la prima lirica de *Le mie stagioni*, alla quale strettamente si allaccia la parte intitolata a Roberto di cui più specialmente parlerò, perchè meglio rende non solo le caratteristiche essenziali della poetessa che ha trovato la propria vena col fluire del suo sangue nel figlio e l'ha sentita inaridire quasi d'un tratto col disperdersi di esso sul campo di battaglia, ma anche assume un valore del tutto particolare, rappresentando nella letteratura di guerra un raro esempio di lirica materna veramente sentita e sinceramente espressa.

***

Le rimanenti liriche della prima parte appaiono assai diverse di forma e contenuto. Sono delicati ricordi dell'adolescenza; sobrie descrizioni dei luoghi ch'ella visitò e più la colpirono, come in Firenze la michelangiolesca Cappella de' Medici, gli angelici freschi del Beato in S. Marco e quelli — più coloriti e mossi — del Ghirlandaio in S. Maria Novella; o il ricordo di paesi cari al suo cuore:

Madre della mia madre,
terra augusta cintata di monti e d'oceano,
come azzurro risplende il tuo manto, Trieste...

Anche l'amore vero e proprio si annunzia, qua e là, ma quasi timidamente, con un pudore strano in una poetessa d'impeti così pronti e palesi. Forse il sentimento predominante dei figli le tiene il cuore assorto e schivo: forse l'affetto grande per essi soverchia ogni altro e le conferisce un tono calmo e contenuto.

Ma tu, tu che saldo mi afferri
con mano d'ombra,
mani di padrone
— conosco, oh troppo!
le mani che troppo amai —
si dirompon per la dolcezza i ginocchi,
nebbia lo sguardo,
nebbia e ardore
dentro l'ossa il midollo;
tu che invano scruto
con il volto riverso nel volto;
tu sei la morte e l'amore.

Ma ciò che già turba ogni canto, anche quello apparentemente più lieto e sereno; ciò che si insinua da per tutto e assume a poco a poco un tono che attenua ogni altro e finirà per dominare, unico, sovrano, è il pensiero ossessionante del figlio e della guerra, dell'immane tragedia che chiede a tutti un sacrificio di sangue.

Il suo spirito è forte, virile. Più tardi, giunto il momento tremendo, quando il bel giovinetto biondo si distaccherà da lei per non più ritornare, la madre non farà nulla, non tenterà nulla per trattenerlo.

La gran voce comanda, ed ella china il capo e tace.

***

La seconda e terza parte della raccolta costituiscono una parentesi che poteva benissimo diventare materia d'un secondo volume.

Feminale e *Il canto del triplice io* ricordano per un lato le cose migliori di *Momenti* di Sibilla Aleramo e per un altro il *Libro di Mara* di Ada Negri, senza tuttavia avere, con queste opere posteriori, nulla di veramente in comune. Tutt'e tre procedono, per così dire, dallo stesso motivo interiore: una sensualità diversamente contenuta ed espressa, ma egualmente intensa, sentita e sincera. Il ritmo è incalzante, serrato, impetuoso, qua e là liberamente rotto secondo i moti dell'anima e gli impeti del sangue.

Nella Sarfatti, come nelle scrittrici ricordate, spiccato è il sentimento, anzi la coscienza dell'individualità: per cui nessun determinato contatto esiste tra loro che menomi anche di poco la schietta e fiera originalità. Tuttavia la fiamma che le accende, che le fa gemere e godere, è fondamentalmente la stessa.

Pel ritmo la Sarfatti ricorda l'Aleramo: come, per l'intensità degli affetti e la veemente forza d'espressione, ci richiama alla Negri. Giova in tutt'i casi ripetere che *I vivi e l'ombra* della Nostra sono anteriori a *Momenti* ed al *Libro di Mara.*

***

L'ultima parte del volume, *Roberto,* idealmente congiunta alla prima lirica, *Germogli,* e ad altre de *Le mie stagioni,* è quella in cui la scrittrice dà della propria maternità il senso più vivo, profondo e disperato.

Nessun parallelo o raffronto è possibile ora stabilire tra lei e le altre poetesse. Qui, la Sarfatti, abbandonato ogni impaccio metrico, ci appare quasi diversa, nuova, nuda e cruda com'è nell'intimo dell'anima sua. La madre ha sopraffatto l'artista: il tono tragico della materia sanguinante supera e domina la forma. Riesce perciò straordinariamente potente ed efficace.

Roberto, il figlio giovinetto, il bell'angelo biondo, gli è stato ucciso. Una pallottola austriaca gli ha spaccato la fronte, tra occhio e occhio, mentre, ritornato all'assalto coi suoi alpini dopo aver compiuto mirabili atti di valore, stava per ripiombare come un leone sulla trincea nemica.

Ella è assorta in un accoramento stupefatto, che non è ancora disperazione, perchè le manca quasi la piena coscienza di ciò che è avvenuto.

Come un canto, o mio figlio,
ti do questo pianto.

Oh! com'ella vorrebbe distruggersi nella vampa che si è abbattuta su lui, disfarsi nel suo fuoco, come un tronco reciso!

Però che non posso, o mio figlio,
nel tuo rogo bruciare;
poi che luce non so
come te, diventare,
pura luce ed incenso
disperso nel cielo;
. . . lunghe radici me tengono
avvinta qui al suolo;
m'ingemmo, o mio figlio,
di stille di pianto.

Tanto improvvisa è stata la perdita e così recente il giorno in cui egli lasciò la casa, che i ricordi s'affollano tumultuando.

Pur ieri l'accompagnarono alla stazione: e babbo e mamma non piansero, cacciarono in gola il grido d'angoscia quando egli fece il primo passo verso l'implacabile ignoto.

Partì, sciolto e spedito d'ingombri nella gran libertà di chi tutto ha dato, già libero dal caduco, egli, « il più bimbo », avviato, per tutti, solo, a morire.

Quando, dopo pochi giorni, giunge in casa l'annunzio, la madre non vuol credere e grida che no, che non può essere, che non è possibile.

L'urlo è disperato, incontenibile:

Non è vero,
tu sotterra, tu, no!

. . . Non dirmelo! non dirmi
la cosa tremenda.
Il corpo d'Arcangelo biondo,
o Dio, a mani giunte
piamente adorato,
non dirmi: così fu distrutto.
. . . . Con tutte le rosse radici
a te avviticchiate
ti incateno alla vita.
Dove io sono tu sei:
pregna ancora mi sento di te.
Ho io te, dentro me;
non posso rinunziarti a una fossa!

Alla ruggente rivolta della prima ora succede un cupo, assorto cordoglio. La crudele realtà le artiglia il cuore, glie lo làcera, ma il grido non è più quello. Ella assapora lentamente tutto l'orrore, tutto il dolore, tutto l'amore. Par quasi voglia torturarsi, sentirsi struggere così, fibra a fibra, per rivivere, per vivere di lui, in lui più intensamente. Accarezza i ricordi che le si configgono nella mente, che le rovistano le viscere, che la crocifiggono. Poi, d'un tratto, superato ogni limite, qualche cosa in lei si rompe, qualche cosa in lei si spezza:

Non posso resistere,
più non so respirare.
Mi fan groppo le lacrime rosse
che non ho potuto versare.

Son viva, sepolta
con tutti i miei pàlpiti
con lui, sotto terra,
con ogni pensiero.

La grandezza della sventura le appare sì grande, e l'ingiustizia che le è stata fatta tanto atroce, che l'assalgono impeti di ribellione contro gli uomini e Dio:

Pietà umana non sento,
ho il cuore disseccato.
Dio, il tuo cielo non vedo:
il capo mi schiaccia la lastra tombale...

Ma, quasi improvvisamente, una calma solenne si fa dentro di lei. Una luce la penetra rischiarando le cupe tenebre della maternità mutilata. È l'orgoglio di lui, la coscienza della grandezza del suo eroismo, della sublimità della sua offerta. L'animo della madre si colma d'un religioso stupore: il cuore le si dilata a raccogliere l'amore infinito del figlio. E così nascono alcune liriche dolci e toccanti, come *Il sacrificio, In lumine vitae,* ed altre in cui il sentimento materno ha intense note tragiche o sfumature così delicate che non sai quali preferire.

Ma ben io ti spirai l'ànsito indomito:
te al sacrificio,
degno olocausto, ho parato.
. . . Una fossa e una piccola croce
e un fulgore di gloria, per sempre,
sopra un monte, il mio sogno racchiude.

Dammi, Dio, ch'io ubbidisca,
quale t'odo entro me comandare.

Bimbo, pupo, mio piccolo caro,
più nulla ti posso insegnare.
Reverente, in silenzio,
a te levo le mani:
tu insegnami figlio,
a morire e a sperare!

Arturo Strinati

LEGGASI A TERGO

N.....

L'ECO DELLA STAMPA
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901
(C. P. E. Milano N. 77394)

Direttore: UMBERTO FRUGIUELE

VIA GIOVANNI JAURÈS, 60
MILANO (133)
TELEFONO N. 63-335

Corrispondenza CASELLA POSTALE 918 - Telegrammi: ECO STAMPA

Corrispondenti in tutte le principali Città del Mondo

LEGGASI A TERGO

TRIBUNA - Roma

27 MAR. 1932

Passaggi a livello

Arte francese a Londra

La *Stampa* del 18 marzo pubblica un articolo di Margherita G. Sarfatti in cui si prende occasione dalla Mostra di pittura francese a Londra per mettere in rilievo l'importanza della tecnica e delle arti minori nella Francia d'ogni tempo.

Ecco come la scrittrice esamina un'opera di oreficeria: il reliquiario di Pepino Aquitania passando poi ad alcune osservazioni generali:

« *La foglia d'oro si arricciola in volute di filigrana, è incastonata di gemme, splende di translucidi smaltati. Nelle nicchie divise da pilastrini con capitelli smaltati, le figure della crocifissione sono finissimamente lavorate a sbalzo, con coraggioso e reverente senso di pietà. Le opere dell'artigianato nostro di quel periodo sono ancora suggellate nel simbolismo della convenzione ieratico-bizantina. Qui, invece, ogni figura reca impresso un carattere rudemente realista ed etnico. Sono indubbie figure di franchi, quasi una continuazione rimpicciolita e meno completa, ma genuina, di quelle opere della tradizione gallo-romana, così impetuose e caratteristiche nel loro ingentilito barbarismo.*

E sebbene i mezzi dell'espressione artistica appaiono limitati e ingenui, i mezzi dell'espressione tecnica sono già evoluti e perfetti ».

Ma, nell'articolo suddetto, gli accennati confronti fra l'arte francese e quella nostra, vengono stabiliti ancor più precisamente. Per esempio, giunta la scrittrice ad esaminare due capitelli di una casa di Reims del 1280 circa dovuti ad anonimo tagliapietra, si riferisce ai Pisano ed afferma:

« *I due primi Pisano, Nicola e Andrea, che da noi iniziano il ciclo della nuova scultura, e sono press'a poco contemporanei di questo incantevole tagliapietra anonimo, sono individualità di assai più forte rilievo. Ci si rivelano artisti potenti, espressivi e tormentati nella ricerca della loro originalità e del loro stile, ma non raggiungono questa leggerezza elegante, questa disinvoltura, quasi di gioco, nel possesso della loro arte* ».

Questo concetto, più oltre, viene ribadito e svolto anche in rapporto a tempi a noi più prossimi.

« *La squisita finitezza della tecnica era allora, come è oggi, privilegio dell'arte e gloria di tutto l'artigianato francese, e, in certo modo, di tutta quanta la vita francese, allora come oggi.*

E' indubbio segno di civiltà di vita e coscienziosità collettiva di lavoro, questo amore per la esattezza e la precisione del « buon lavoro ben fatto » diffuso in ogni ramo di maestranza. Sotto questo punto di vista, noi italiani avremmo sempre avuto e abbiamo ancor oggi molto da imparare dai vicini d'oltr'alpe; per queste sue qualità, la Francia detiene in tutte le forme decorative e applicate dell'arte industriale e della moda un primato che altre Nazioni le contendono invano, e che significa cifre d'affari, produzione e commercio per miliardi, e influenza materiale e morale più preziosa ancora.

Ma nel campo delle arti maggiori e della vera imaginazione creativa, ci si può chiedere se questi stessi pregi essenziali non rappresentino una limitazione e un freno; talvolta un pericolo e un danno.

La misura, l'equilibrio, il gusto del particolare minuto e saporito, sono manifestazioni caratteristiche dello spirito francese, ragionevole e per eccellenza raziocinatore. Si oppongono però al grande, all'astratto e all'immenso, che sono il clima creativo proprio dell'arte somma ».

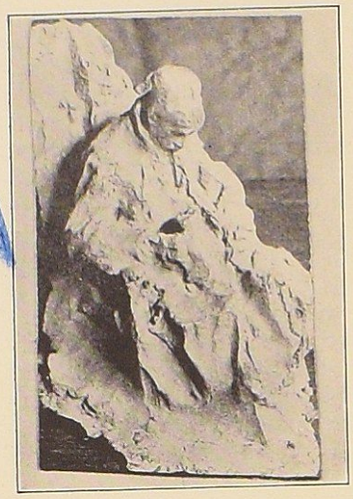
Giuste parole ed oggi opportunissime. La scrittrice giunge così alla fine del suo articolo e si domanda:

« *Ma, e in tutto questo: la pittura? Per quanto riguarda la pittura propriamente detta, la tradizione pittorica francese semplicemente non è concepibile, nella sua grandezza e nella sua gloria, se all'origine del suo svolgimento non si pone anzitutto l'influenza classica, la quale giunge alla Francia attraverso l'Italia*

L'esposizione di Londra ne dà la documentazione continua ».

Se alcune constatazioni fatte più sopra possono in qualche modo aver toccato il nostro orgoglio d'italiani, quest'ultima ci ripaga a dovere.

MEDARDO ROSSO



Medardo Rosso - *Malato all'ospedale* (1889)

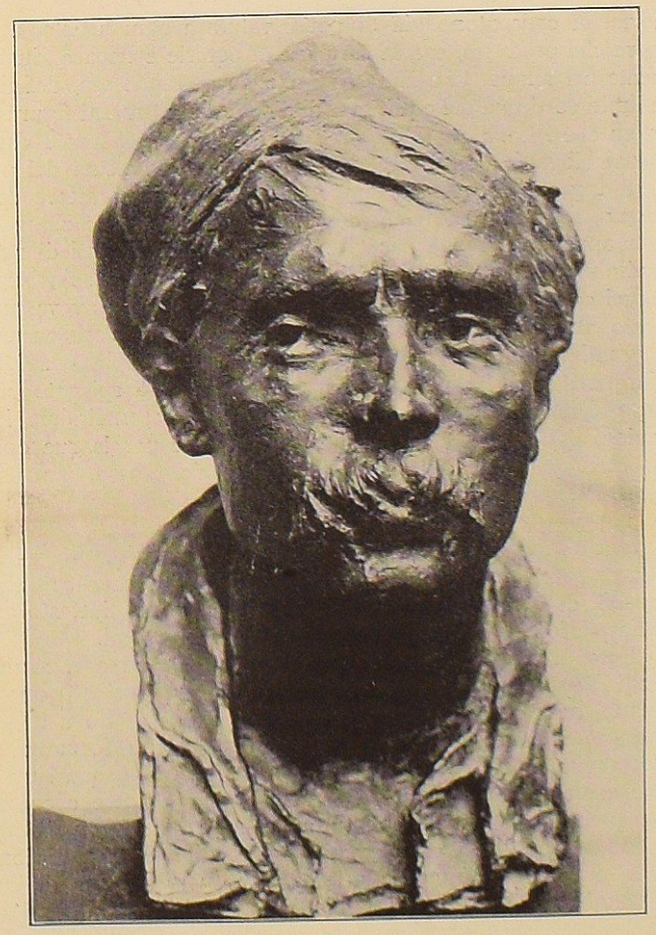
Le attività di un tempo corso da tanto diverse efficacie come fu quello dei decennii che si svolsero dopo la prima metà del secolo scorso, consentirono il sorgere di alcuni artisti, i quali, operando sopratutto per le vie dell'impeto, dell'abbozzo geniale, di teorie personali, si credettero, e parvero fuori di ogni legame con i loro antecessori, quasi si fossero per essi spezzate quelle leggi con le quali, nell'arte, esiste soltanto, in ordine di progresso, la capacità di poter superare ciò che già fu eseguito. La loro opera, perchè a punto tutta intesa ad esplorare frammenti, aspetti momentanei e minori di visioni universali, ciò che, dialetticamente, può dimostrarsi pari a qualsiasi attività artistica ricostruttiva dell'universo, ebbe risultati vasti e profondi, ed ottenne che le esperienze dell'arte fossero arricchite di nuovi, favolosi intuiti che penetrarono e resero possibile l'espressione di ogni forma di sentimento. Di tali artisti furono ricche, in modo particolare, la Francia e l'Italia. Quelli di Francia ebbero, forse, possibilità maggiori di spiegarsi, di dar vita ai loro propositi, di costruire teorie, e di dividere le attività artistiche in modo che, accanto a quelle più strettamente ufficiali ne sorgessero altre del tutto sciolte da vincoli. L'Italia non mancò di portare il suo contributo alle correnti spirituali che dominano il nostro tempo, con una pena, e con tormenti nobilissimi. Le diverse fasi, e i varii atteggiamenti dell'impressionismo, come delle forme che ne derivarono, o ne modificarono le premesse, hanno ciascuna figure d'artisti che sono come la vivente applicazione di teorie artistiche espresse e vissute con un'intensità eroica. I nomi del Cézanne, del Degas, del Manet, del Gauguin, del Rodin, come quelli del Grandi, del Segantini, del Previati, di Medardo Rosso, di quanti altri artisti appaiono così necessarii che senza di essi non si potrebbe spiegare oggi l'arte del tempo in cui vissero, bastano per evocare le figure di uomini che conobbero la passione delle lotte fatte in nome della libera espressione del proprio sentire contro le regole accademiche, contro l'importanza e il peso dei soggetti in cui si era convenuto di contenere i mezzi dell'espressione artistica. La grande ventata di ribellione, oggi si è quasi placata: le teorie ultime, come hanno nuovamente riconosciuto il valore della pura astrazione, hanno ritrovato la bellezza di dar forma alle idee con la sicurezza plastica di parvenze intelligibili alla prima. Le nostre possibilità critiche che non sono altro se non un inizio di



Medardo Rosso - *Bookmaker*



Medardo Rosso - *La Mezzana* (1882)



Medardo Rosso - *Garibaldino*



Medardo Rosso - *Ritratto di Brusco Omnis*
(Cimitero Monumentale - Milano)

storia, ci consentono già di poter valutare ogni artista, e le opere che produsse, con la certezza di poterle collocare giustamente nel tempo. Crediamo così che sia possibile ora, definire in limiti certi una delle più grandi e delle più attraenti figure di artisti che l'Italia abbia donato alla Francia: Medardo Rosso. I suoi biografi, i suoi critici, e tra questi sono alcuni dei più eletti ingegni del nostro tempo, delinearono il carattere dell'uomo, spiegarono le virtù della sua opera, in modo che possono apparire del tutto sicuri e compiuti. Gli elementi di ogni studio si possono ricavare dal nobile libro nel quale Ardengo Soffici concluse le parole appassionate con le quali aveva mostrato all'Italia, in varii anni di limpida lotta, l'esistenza e il grande valore dell'artista. Tra gli assertori più convinti, Margherita Sarfatti, Carlo Carrà, altri, hanno spiegato con acuta finezza psicologica il complesso di personalissime intuizioni dalle quali l'artista si lasciò guidare per la sua opera. Per qualche scrittore, anzi, Medardo Rosso, fu una specie di pensatore che espresse con la singolarità di un linguaggio misto di francese e di dialetti italiani, pensieri di un'esattezza dialettica mirabile, gettati con la più spregiudicata franchezza, in modo da ottenere apparenze indiscutibili di verità, anche quando le parole erano piuttosto arguzie profonde, definizioni paradossali e unilaterali.

Forse l'imposizione violenta delle idee era una necessità per il Rosso. La sua esistenza passò tra incomprensioni, penose innanzi tutto per l'artista, quindi per noi che molto a lungo abbiamo sofferto di vedere come gli artisti che formano la nostra vita ideale di oggi, passarono inosservati o quasi tra i loro contemporanei. La sola reazione che gli fosse concessa era quella di esprimere con tutta l'energia di cui era dotata, la sua verità. La natura l'aveva dotato di una complessione forte e robusta, di una sensibilità impetuosa, capace di impossessarsi di tutte le impressioni, e di esprimere i sensi di un'ammirazione appassionata per la vita, e per tutto ciò che questa poteva offrirgli. L'atteggiamento del ribelle, acquistato nei tempi della sua prima giovinezza, rispondeva al suo più spontaneo pensiero, e gli durò per tutta la vita inesausto, come la fede in una giustizia superiore. La sua arte fu una espressione della sua anima. Le sue prime opere furono eseguite a Milano e furono del tutto un prodotto consono alle più avanzate forme di quel movimento romantico di Lombardia che ebbe forza e valore dalla ricerca di imprimere un'uguale capacità di commozione in tutte le espressioni dell'arte, e diede le tenerezze squisitamente poetiche, anche se, a volte troppo leggiadre e ricercate, di Tranquillo Cremona, le penetrazioni visive e cordiali di Daniele Ranzoni, il mondo tumultuario e fervido di Giuseppe Grandi, le visioni paesistiche di Francesco Filippini e del Gignous, le architetture complesse del Sommaruga, le espressioni musicali del Catalani, le vivacità del teatro dialettale del Ferravilla. Il movimento rimase soprattutto vivo come una prova delle possibilità che potevano offrirsi all'arte, e delle necessità di liberazione dai legami dei temi storici.

* * *

Le notizie sulla primissima attività di Medardo Rosso sono ancora del tutto incerte. Certamente, quando venne a Milano da Torino, dov'era nato il 21 giugno del 1858, egli aveva già ricevuto, così per la pittura come per la scoltura, i principii che gli permisero di dare d'impeto una traduzione plastica alle immagini che lo urgevano. Forse, anche la buona situazione economica in cui veniva a trovarsi per la condizione paterna, gli poteva dare la possibilità di eseguire, con piena assenza da ogni preoccupazione, i primi saggi, ai quali giunse, come accade alle nature più riccamente dotate, senza veri e proprii tirocinii. Nemmeno si ricorda per quali vie avvennero i contatti con gli artisti che allora svolgevano a Milano la loro attività.

Forse alla primissima giovinezza deve esser fatto risalire a punto un disegno, firmato dallo scultore, il quale, molti anni più tardi ritrovatolo presso una parente alla quale l'aveva donato, vi scriveva sotto: « anche mi ho fa, son sta avelena come tutti li altri, ma per poc temp, ciau nisolin ».

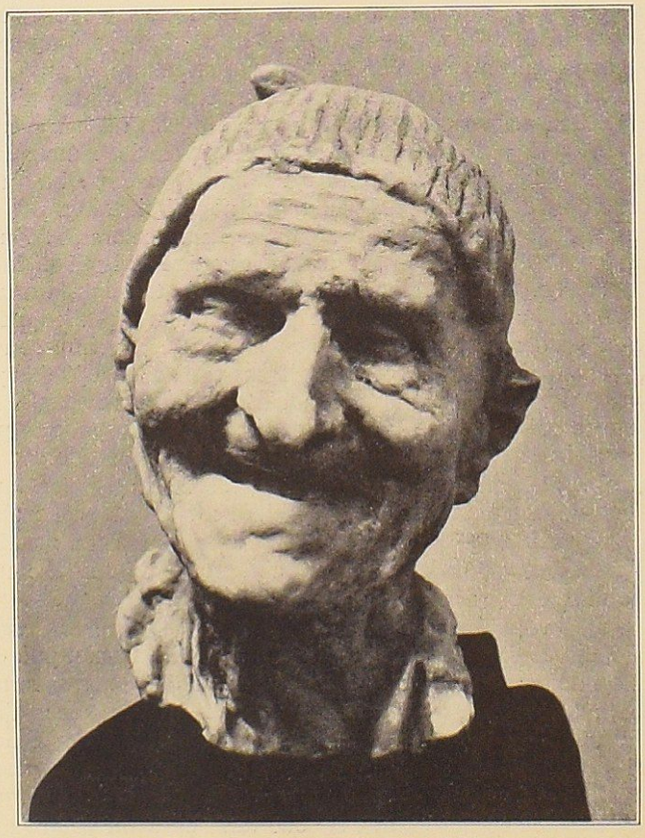


Medardo Rosso - "*La Rieuse*"

Un'onda di linee morbide e quiete investe la figura a mezzo busto di un giovinetto. Il chiaroscuro, squisitamente modellativo, apre le parti illuminate con una sapienza rapida ed esperta. All'infuori della finezza esecutiva, che rivela una rara capacità d'intuito per la forma precisa, nulla permetterebbe di distinguere questo disegno da quelli dei più valenti dei suoi coetanei che frequentavano allora l'Accademia Albertina, o, meglio, quella di Brera. Per il Rosso, come per il gruppo di tutti quegli artisti che cercarono di ritrovare la forma nella purezza delle vibrazioni luministiche, quando si studiano, si trova sempre che agli inizii della loro attività c'è sempre chiara la dote di un disegno preciso e sicuro che sorreggerà sempre come una saldissima armatura le dispersioni più libere. Il servizio militare interruppe le ricerche alle quali si diede nel tempo della sua giovinezza, e delle quali rimangono ricordi e testimonianze scarsissime.

Quell'ordinamento cronologico per le opere eseguite da un artista, che serve mirabilmente a guidare chi voglia penetrare più della stessa serie degli avvenimenti che costituiscono la biografia, il mondo intellettuale, i sentimenti, le passioni alle quali soggiacque l'anima stessa dell'artista per trovare le ispirazioni da cui ebbero valore le sue forme, non può già più essere ritrovato con assoluta certezza. Medardo Rosso stesso, nella ricerca di definizioni assolute, di certezze alle quali non era estranea la volontà polemica di dimostrare la sua coerenza, persuadendo se stesso e gli altri della fede in quella che era la sua via di espressione, confuse, a volte, gli elementi che avrebbero potuto rivelare le stesse umanissime bellezze della sua attività prima.

Pure, l'« impressione d'omnibus » di cui si è potuta ricostituire una fotografia, e che può permettere di trovare qualche analogia con opere di poco successive del Ghidoni, di quegli altri scultori che agitavano la riproduzione di aspetti della vita comune per frammenti rapidi, ha già una originalità sua grave e pensosa, dalla quale è possibile percepire come l'artista tendesse fin dagli inizii, a ricercare le vie per cui si potesse produrre il miracolo con il quale un grumo di materia illuminata, sotto un determinato angolo visuale, può fermare, con tutte le convenienze di una forma nello spazio, un attimo di vita, e farlo eterno.



Medardo Rosso - *El sciur Faust* (1881)



Medardo Rosso - *Ritratto di Filippo Filippi*
(Cimitero Monumentale, Milano)

Qualche cosa di quelle ventate umanitarie che parvero meglio intonarsi alla nativa cordialità milanese negli anni tra il 1870 e il 1900, e per le quali ebbero importanza morale a punto le rappresentazioni degli aneddoti anonimi, assurge nelle masse varie e diverse, dove le ombre e le parti in luce danno la psicologia profonda e reale di una materia vivente e vibrante. Qualche cosa di questo stesso sentire è nelle due opere che vanno assegnate al 1881: « el lucc », « il garibaldino », « el sciur Faust », delle quali, però, le due prime ancora si mantengono, non ostante la spregiudicatezza esteriore, in un andamento di ricerche plastiche concluse, e l'ultima, alla quale può ben essere posta accanto « la mezzana », eseguita nell'anno seguente, spazia già in un nuovo ambito impressionistico, e con un carattere espressivo che insiste sull'amarezza che è in fondo al riso dei loro volti. Uno spirito più sereno, anche se non privo di malizia appariva nelle due sculture: « dopo una scappata », ribattezzata poi in « Gavroche », e « S'la fuss grappa! », che in una prima redazione rappresentava uno scaccino davanti ad una pila d'acqua santa. Sulla trama delle idee valse per dar vita a queste opere, altre ne erano nate: la statua, ora distrutta, per il cimitero del Gentilino con una donna che si getta sulla tomba del morto, il bozzetto per il monumento a Garibaldi di Pavia con gli studenti che irrompevano dal portone dell'Università caricando un gruppo di questurini. Due altre opere, ancora, ricordano la prima attività milanese dell'artista, i ritratti di Filippo Filippi, e quello di Bruseo Omnis che sono ancora nel Cimitero Monumentale di Milano. Sono, i due ritratti, che ricordano uomini intorno ai quali s'era formata la leggenda di una sicura intransigenza, segnati a grandi piani volontarii, attenuati a stento dalla mollezza della materia plastica lasciata come se fosse disposta

naturalmente, senza che il tormento esecutivo si fosse affannato a piegarla. I dati che il Grandi allora stava elaborando sono risolti con un'evidenza del tutto impressionistica, che non ha più nessun contatto con l'arte del Vela, del Tabacchi, di quante altre forme scultorie serbavano fede ai canoni della forma conclusa, alle impressioni della grazia piacevole ed accarezzata. Il dominio della luce, delle relazioni tra l'atmosfera in cui si disperdevano le colate della materia fatta diventare vivente e le masse plastiche isolate, è segnato così fin dalle sue prime opere.

A Milano gli venne la prima rivelazione, che l'Ambrosini riferisce in « Parole di Medardo Rosso » (comprese nel libro *Teocrito, Ariosto,* ecc., Milano, 1926), con il linguaggio usato dallo stesso artista, così : «S'eri giovin e ho capì che rien, niente è materiale nello spazio, perchè tutto è spazio quindi tutto è relativo. G'ho minga avù bisogn della filosofia del professor Einstein. Mi l'ho ditt prima dell'83. Una emozione è più o meno forte, ma è sempre emozione. Qui c'è un'ombra, non posso mica toccarla. Qui c'è un colore non posso mica toccarlo. Dunque tutto riflesso e tutto effetto è relativamente. L'è sta quarant'anni fa. Stavi a Milan. G'ho minga avù bisogn de andà a Paris. L'è sta un caso. Un giorno son stà a lavurà all'Accademia Belle Arti. Ci sono scalini che sono nel muro sotto le finestre. Ero lì in queste sale di statue, e dicevo, bisogna che faccia qualche cosa : era per prendere qualche soldo. Ero capace di far niente ; continuavo a guardare questa roba, drôle, che mi pareva meno d'un giocattolo, fatta come a voler metter delle fuggevoli nuvole sopra un tavolo. Tu comprends? Come più tardi ho veduto la Cappella Medicea che non mi diceva niente. In quel moment vedo passare una coppia là sul paviment. Guardavo e vedevo che il pavimento, creduto piatto per il marciare sopra materiale, si alzava veniva avanti, era come un tono e queste persone si spiegavano per una opposizione su quella tonalità. Questa ombra che si lasciavano dietro la faceva una roba granda. Io dicevo : ci ho ragione, non so perchè. Lascio e scappo a un'altra finestra perchè più venivano avanti e più quest'ombra restava sacrificata, non mi faceva effetto. L'ombra parlava più di loro in quel momento col suo tono. Altra finestra e guardi. Dico ho ragione. Se io discendo vado là credo di poter toccare quei colori, di prenderli con la mano come sempre tutti han creduto ; ma se faccio per prendere quell'ombra per terra non posso ; ed è un tono che esiste come gli altri, guidato dalla mia emozione che mi dà tutti quei toni, dunque non prendo nemmeno gli altri toni con la mano, dunque tocco e non tocco. Tutti gli altri hanno sempre visto per il toccare. Non hanno mai rispettato la luce e il colore, pur di far roba per i ciechi. Ma io tocco o non tocco? È in infinito, è una



Medardo Rosso - *Età d'oro* (1886)



Medardo Rosso - *Garroche* (1882)

emozione, è una colorazione. Non tocco. La gente ha sempre credut di vedere per toccare. Non tocco, non tocco. N'est-ce pas? ho capito le sproporzioni, che gli altri sogliono correggere, e invece sono date per nostre emozioni, che sono vere, senza una prospettiva lineare materiale che vi hanno sempre insegnata, diversa da quella emozione che non può aspettare, aspetta che te copi! E sono sortito dalla sala, non ero più capace di far niente, ma sentivo che avevo ragione, e quello mi bastava. E dopo, ancora rovinato dalla vecchia comprensione materiale, sono stato tanto tempo senza podè lavorà, e dopo ho fatto « Carne altrui ». « La portinaia » che non ci si girava più attorno. Perchè come non si può toccare una colorazione, non si può fare divisione, non si può distinguere le leggi di luce, di emozione. Un'espressione d'arte prima è stata legata a una architettura, a un elemento fatto per far danaro, pratico, nella vita, a un decoro apposta che non ha niente che fare con le nostre visioni, col nostro vivere. Ecco, voilà tout. C'è dunque sempre stato chi ha veduto con l'intendimento materiale, limitato, a cui dobbiamo le più grandi disgrazie. E mi sun per il buon vedere, perchè inegabilment chi più largamente di spazio vede, più largamente vive e pensa, ha certamente un senso e un comprendere d'alta nobiltà, meglio di quello allevato angustamente, come sempre finora, grettamente, meschinamente, dunque di gesto piccolo tubercoloso, di tanti che credono di dover fermar l'aria ».

Un'altra pagina ricorda come la visione artistica deve aver inizio dalla considerazione che tutto, nello spazio, può essere continuo : « *Tutto è unità* ». « Non si divide e non si ferma l'aria, tutto è unità, un terrain n'étant que la consequence d'un autre terrain, et le tout faisant partie d'un tout. Come non puoi dividere una colorazione, non puoi dividere un pezzo di terra. È come l'aria, tutt l'è aria. Se guardi bene l'acqua in un bagno è tutta assieme, ci sono tanti elementi dentro e il bagnino fa così con la mano per romperla. Se c'è tanti element

intern, d'un l'è minga divis da l'alter. Noi siamo scherzi di luce. L'è lì tutt el bel dela roba: unità. El rest l'è tutta bottega. Te ripeti, non si ferma, non si limita, non si seziona un momento di colorazione perchè all'emozione non si può comandare. Mi sun semper stà contro l'oggettivismo, che fa i rob che ghe se gira intorn, quelle statue che sembrano fermacarte... Ma io quando guardo un bambino che poppa il latte, sun pien d'emosiun, senti che l'è roba religiusa, non vedo che la sua mano ha cinque dita. Quella come i quatt gamb d'un caval l'è roba oggettiva, e mi sun sempre sta contro l'oggettivo in arte, contro la roba limitada, che se ciama banca, dané, bottega. Sta attent; tu vedi che nell'antico una cosa è tanto più bella quanto meno se sent la materia, quanto più ti dà d'emozione, te fa sentì, te fa pensà. L'art l'è la vera manera de fa pensàa ».

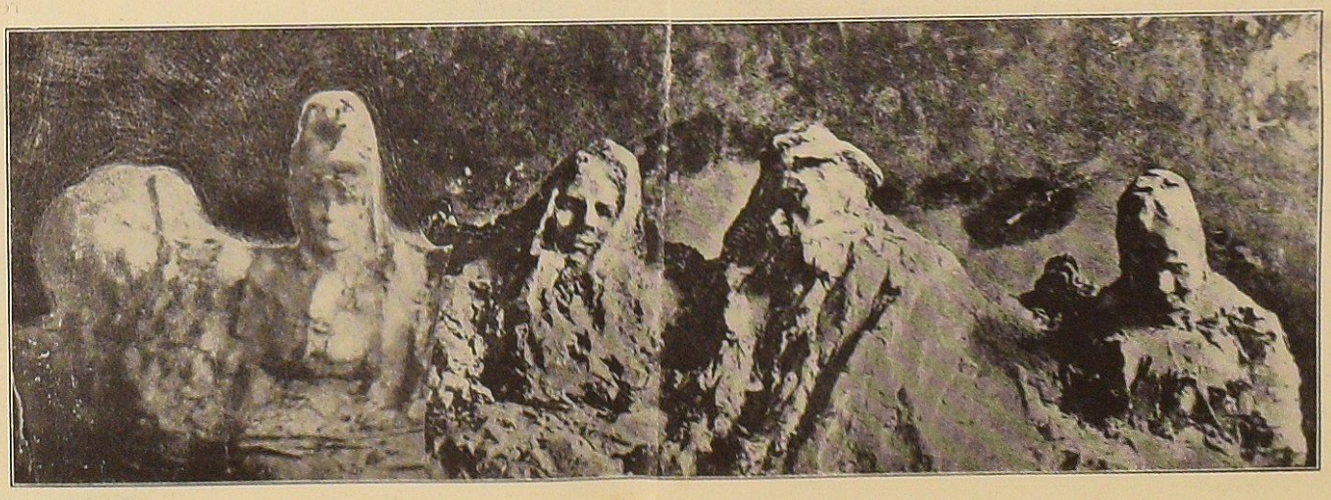


Medardo Rosso - *"S'la fuss grappa"* (1882)

Ora, la conoscenza della passione scultoria di Medardo Rosso può a punto iniziarsi da questi dati. La concezione dello spazio continuo e multiplo, dal quale le imagini debbono essere come cavate e ritagliate, prendendole in quanto hanno di commovente e di puro, per farle diventare arte, senza cura di convenzioni e di norme, perchè lo spazio e la forma della natura che lo separano non hanno leggi che li regolino all'infuori di quelle che sono loro attribuite dall'uomo quando intende di valersene, portò necessariamente il Rosso a considerare la luce come il solo elemento con il quale fosse possibile dominare lo spazio. E quando, lasciato Milano e portatosi a Parigi, riuscì a dar inizio ad una sua più libera opera, nella quale la trasfigurazione dei dati lombardi avvenne in un modo che delle origini non lasciava più nulla perchè tutto in lui si era fatto originale, i suoi antecessori immediati furono tutti sorpassati. Il soffio di una passione violenta aveva scosso ed esasperato i mezzi tecnici, ed i soggetti ai quali davano le loro cure gli artisti lombardi da cui il Rosso era partito. Ancora, la visione era fondamentalmente romantica; si presentava tuttavia con una così corrosiva ed aggressiva potenza da non lasciare dubbi sulla volontà che le dava diritto e ragione d'esistenza. Tutte le opere del tempo parigino escono di getto: sono tutte di un carattere deciso e simile. Non hanno rapporti con nessuno degli scultori francesi del tempo. Gli artisti della grande battaglia che si combatteva allora a Parigi non intesero certamente subito la grandezza degli elementi che Medardo Rosso aveva portati di Lombardia per presentarli così tramutati ed aggressivi che non potevano essere riconosciuti. Per quanto fossero vasti gli ideali dei singoli artisti non giungevano a far diventare le loro forme consone ad una nuova intelligenza di vita.

Se veramente la civiltà moderna debba esser espressa con una forma libera che ne renda il tumulto, o se, piuttosto, non le convengano le determinazioni precise di ritmi strettamente disegnativi, e le spiritualità più elevate alle concezioni, è un problema che siamo ancora lontani dal veder risolto. Se, tuttavia, si dovesse credere a quanto oggi avviene nell'arte, quando l'angolo retto, la linea diritta, e le forme della geometria solida impongono il ritorno a concetti di definizione geometrica, si deve credere che a punto la necessità di una disciplina fermissima debba esser imposta alle manifestazioni dello spirito quando più imperversa il tumulto esteriore. Anche gli esempii dell'arte del Rinascimento e dell'età Neoclassica sembrano dire come l'astrazione concettuale imponga sempre i complessi valori spirituali sul tumulto della vita.

Un equivoco ragionativo, così, ha imposto una specie di corsa alla rappresentazione della luce, alla visione indeterminata e momentanea. Umberto Boccioni, nel suo proclama sulla scoltura futurista, pur rifacendosi dal vecchio maestro che ammirava ed amava, notava il lato caduco della produzione di lui. Pure il prodigio che si compiva sotto i colpi di pollice dell'artista, con un processo spirituale che s'allargava secondo l'andamento di temi che non avevano collegamento con quelli



Medardo Rosso - *Impressione d'omnibus* - Milano, 1882

tradizionali, e sfuggivano ad ogni contatto con le opere degli artisti contemporanei, aveva un suo diretto valore.

La datazione che lo stesso Rosso diede alle sue opere risponde a verità per quanto si riferisce alle prime ideazioni, che ebbero a volte mutati i titoli, o furono modificate. Segnano, come abbiam detto, un fenomeno di intelligenza delle forme del tutto omogeneo, e tale da apparire in un insieme unito. Il « Gavroche », che a Milano era stato intitolato « Dopo una scappata », le altre opere che si seguirono: « Chair à plaisir », « La concerge » del 1883, pongono il fondamento di quelle altre che ebbero vita negli anni seguenti, fino a circa il 1897. Quando cioè, come sembrò al Soffici, una sventurata lesione alla testa di cui ebbe a soffrire a Vienna gli tolse quasi per intero la volontà di scolpire. La serie conta alcuni ritratti, come quelli della signora Noblet (1897), del signor Ruart (1890), di Yvette Guilbert (1894), di « Madame X », nei quali le imagini prendono importanza da accenni corrosivi d'impulso e d'intuito, così che il ritratto del signor Ruart (1890) è violento di taglio e ridotto ad una stereometria che ricorda alcune recenti statue del Kolbe, e quello di Yvette Guilbert, degli elementi fisionomici accennati in un modo sommario, si imprime nei pochi rilievi essenziali che bastavano all'artista per dare l'intera sua visione. Ma più, certamente, la penetrazione della vita è felice quando l'artista accetta di mettersi in contatto con i suoi soggetti con una commozione umana dalla quale i puri intenti di riprodurre gli aspetti reali del vero sono spiritualizzati e fatti nuovi. Ed ecco la cera del « L'âge d'or » (1866), « Le malade à l'hôpital », in gesso (1889), « L'enfant au sein », in bronzo, del 1889. « La petite Rieuse » del 1891, ideata prima in cera, « La Grande Rieuse », in bronzo, « L'Enfant à la bouchée de pain », in cera, « L'Enfant malade », in cera, che furono compiuti nel 1892, così come la figura femminile ridente, pure in cera, che fu indicata come « Bianca di Toledo ». La grande bellezza di ognuna di queste opere, in cui si può scorgere l'ossatura interna come il saldissimo sostegno dell'impressione visiva, segnò una nuova fase di attività in cui la realtà, e la comprensione di questa furono intese in una forma assoluta, violenta, dalla quale le qualità dell'impressionismo scultorio toccano le conclusioni massime. Ecco, così la « Femme à la voilette, (impression du soir sur le boulevard) », l'«Enfant juif ». « La conversation dans un jardin », eseguite tutte nel 1893. L'anno dopo assieme al ritratto di Yvette Guilbert, dava « L'homme qui lit » e le « Bookmaker ». Poi, la sua opera si faceva sempre più rara. Nel 1906 sembrava del tutto concludersi con l' « Ecce Puer ». Nel 1928 moriva.

Su ognuna delle opere sono già state scritte pagine di perfetta intelligenza letteraria ed estetica: il loro valore non è soltanto nelle vibrazioni del movimento raggiunto, nella compenetrazione dei rilievi scultorii con l'aria ambiente, ma anche nella passione psicologica per la quale i momenti osservati hanno un significato universale.

Quanta importanza abbia avuto il Rosso sulla scultura contemporanea francese, ed in ispecie sul Rodin è difficilissimo di precisare, anche sapendo dei rapporti esistenti tra i due artisti, perchè il mondo magniloquente del Rodin è di quelli che non sempre possono essere costretti in una volontà di rappresentazione della vita, e si indugiano in visioni dove gli elementi letterarii hanno il predominio. Certamente però l'opera del Rosso, in quanto argomento tecnico, ha potuto rappresentare un indirizzo di ricerche volumetriche del quale la moderna scultura europea ha saputo indubbiamente valersi. Alcune forme imaginate, create, ed altre vedute da lui, uomo capace di osservazioni profonde, nell'arte precolombiana (e tra le cose che da lui sono passate al figlio Francesco abbiamo osservato alcuni vasi chimu), in quella chinese, sono state certamente da lui additate alle generazioni che lo guardarono come un maestro.

* * *

Per la liberalità del figlio, la Galleria d'Arte Moderna di Roma, ha ora una sala dove le opere dell'artista sono ordinate compiutamente, e potranno insegnare i profondi. Non senza rimpianto pensiamo che la collezione avrebbe potuto essere un pregio delle collezioni milanesi d'arte moderna.

G. NICODEMI



Medardo Rosso - *Disegno* (giovanile)

*Rendo grazie alla grande cortesia di Francesco Rosso, il quale volle concedermi le fotografie per le riproduzioni che illustrano le mie parole, e che già apparvero, salvo l'ultima, con un efficace commento di Ettore Cozzani, nel numero 152-154 dell'*Eroica.

gazdasági helyzet indokol, s amely *a fogyasztót kielégiti* és a közvetitő kereskedelemnek biztositja a jogosan megilletö hasznát.

— A tejrendelet jónak mondható, különösen ki kell emelnem, hogy ez a rendelet hosszu heteken át működő bizottsági tárgyalásnak eredménye, ebben a bizottságban résztvettek a tejkérdésben érdekeltek is.

— Ezenkivül még számos és igen nehéz kérdés vár rendezésre, amelyekkel a fontosságuk sorrendjében akarunk megbirkózni és közmegelégedésre elintézni. Nagy munka előtt állunk, de azt csak akkor fogjuk sikeresen tudni elvégezni, ha *a közönség minket ebben támogat és minden panaszával és észrevételével bizalommal fordul hozzánk.*

Az olasz novecento és a fiatal magyar festőművészet

Margherita Sarfatti a veneziai magyar kiállitásokról s a római magyar Akadémiáról

Beszélgetés Mussolini életrajzirójával

A Budapesten ülésező Pen-kongresszus egyik legérdekesebb feje. Szemében megértés és tüz. Kifejezésében lobogó akarat és energia. Beszédében muzsikás szavak, a földközi tengeri fajta szines, nagy zengzetektől csendülő és mégis acélos költészete. Robusztus századok klasszikus tradicióin akar ujat, merészet és nagyot teremteni. Ennek a teremtő akaratnak szinte emberfölötti megtestesülését látja Mussoliniban, akinek csodálatos művészettel megirt életrajzában mélyen zengő himnuszokat, a repülőgépek kemény és mégis vérforraló zajával szárnyaló ódákat irt a novecento méhében ébredező mágikus erőkről.

Azóta ismeri az egész világ. Ezt a könyvet minden nyelvre leforditották. Nálunk Kosztolányi Dezső költői átültetésében jelent meg. De nemcsak megérezni, meglátni és velünk megérzékeltetni tudja a teremtő szellemet Margherita *Sarfatti*, hanem a holt tárgyakba, a szépség néma hordozóiba belélehelni is. Pénteken délután az Akadémia előadótermében a novecentóról, mint a művészi alkotás uj nagy századáról beszélt és beszéde bevezetésében költői leirását adta annak a képnek, amelyben Budapest előtte a repülőgép magas távlatából először kibontakozott. Mennyi költői bensőség, mennyi izzó szin, mennyi káprázatos csillogás, mennyi lenyügöző monumentalitás volt ebben a képben. Valóságos illusztrációja volt a klasszikus szinteziseket kereső, a három dimenzió plasztikusságával beszélő, a nagy egységek és harmoniák mágikus vonzását sugárzó uj novecentista formanyelvnek. Taps zúgott fel ezután a szavak szineiben lángoló magyar tájkép után s a hallgatóság érezte, hogy ez az esztéta a szakértő tudós bevatottságán messze tul, a misztikus összefüggéseket is megérző intenciójával és szeretetével szemléli a művészi alkotásokat.

Margherita *Sarfatti* legfőbb irói érdeklődése ma a képzőművészetre irányul. De amit a képekről, szobrokról, épitészetről ir vagy beszél, az több, mint kritika, több mint esztetikai elemzés, az a művészi alkotásokhoz kapcsolódó, belőlük és általuk inspirálódott költészet.

•

Kivánesiak voltunk megtudni pésteki előadása után, mi a véleménye a magyar novecento fiatal művészetéről. Az olasz követség gyönyörü vörös-arany szalonjában fogad. Csupa közvetlenség. Minden kérdésre lekötelező szivességgel válaszol.

Először a fiatal magyar festőnemzedék kerül szóba.

— Jól ismerem a fiatal magyar festőket a veneziai kiállitásokról, a római kiállitásról és a római magyar akadémiából. Egyes nevekre is emlékszem. Aba-Novák, Szőnyi István, Molnár C. Pál neve jut hirtelen eszembe. Nagyon szeretem és értékelem az uj magyar művészi törekvéseket. Azt hiszem, hogy ebben az uj művészi fejlődésben fontos szerepet fog betölteni a római magyar akadémia, amelynek igazgatója, *Gerevich* Tibor dr. szerencsés kézzel teremti meg a magyar-olasz közeledést kulturterületeken is.

— Már előadásomban rámutattam arra a nagy mozgalomra, amelynek célja a visszatérés a klasszicizmushoz. Nem a klasszicizmus formáihoz, mert az uj törekvések a maguk uj formanyelvén kivánnak beszélni, hanem inkább a klasszikus szellemhez, amely a nagy stilusokat, az élő valóságot, az erőt és a tiszta harmoniákat akarja megtestesiteni a művészetekben. Ebben a mozgalomban ma Olaszország vezet. Amint párisi barátom, Waldemar *Georges* irja, ez a *Retour a l'Italie*, a klasszikus szellem ujjáéleszteése már a francia művészetben is érezteti hatását s a fiatal magyar művésznemzedék tagjai is ezt a szellemet szivják magukba Rómában és az otteni magyar akadémia falai közt. Egyáltalán nagyon szerencsés helyzetben van a maguk római intézete. Mig más akadémia rendesen kerékkötője, leosorvasztója a magyar törekvéseknek, addig a római magyar akadémia egyenesen a modernség termékeny forrásává válik, mert Gerevich Tibor személyében olyan ember áll az élén, aki igazi megértője a klasszikus szellemnek és nem fél a modernségtől.

— A velencei és a római kiállitáson különben örömmel láttam, hogy ez a jó befolyás termékeny talajra talált. A magyar művészet impozánsan volt itt képviselve, s ezek közt is a legmodernebb és a legfrissebb alkotásokkal éppen a római magyar fiatalság szerepelt.

Azután Budapest architekturájáról kezdünk beszélgetni.

— Kivánatos és érdekes volna, ha Budapest mint fiatal város egy modern metropolis nagyvonalu, derüs architekturájával lepne meg, mert azt a csodálatos szépségü fekvést, amelyet a természettől kapott, nagyon előnyösen használhatta volna ki az uj épitészeti formák érvényesitésére. Elismerem, hogy nagyon sok történt itt, ami elismerésre méltó. Az Andrássy-ut gyönyörü sugárvonala, a széles körutak s a többi szép széles utvonal mind előnyös oldala a magyar fővárosnak, amely még mindig sokkal jobb, mint azok a városok, amelyek ebben a művészietlen korban lettek naggyá. De az bizonyos, hogy a sok hamis és uj gót és barok épület helyett, bármilyen szépek is azok a maguk nemében, sokkal érdekesebb volna egy a jelenkor stilusában kiképzett modern városkép. Általában a legmodernebb architektura még alig hóditott tért Budapesten. Mindössze néhány érdekes és izléses villát mutattak ebben a stilusban.

Végül a Pen-kongresszusra terelődik a szó.

— Minden nagyon szép és elragadó volt és csak hálásak lehetünk azért a páratlan vendégszeretetért és szeretetreméltóságért, amellyel magyar házi gazdáink elhalmoztak. De legmélyebb benyomást mégis a kormányzónál történt fogadás tette rám.

Közben uj látogatót jelentenek be. Pedig még sokat szeretne beszélni magyarországi benyomásairól. De bucsuzni kell.

— Viszontlátásra Rómában! — mondja még utoljára. Int és karcsu alakja elsuhan a hall tükrös parkettjén.

Kállay Miklós

Mátyásföldön

gyönyörü termő gyümölcsösben 5 szobás, parkettás, berendezett, fürdőszobás

VILLA

mely két lakásnak is alkalmas, alkalmi áron, 18.000 pengőért, áthelyezés miatt,

eladó. TELEFON: 127—47.

17

N. 94

LEGGASI A TERGO

L'ECO DELLA STAMPA
UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE
FONDATO NEL 1901
(C. P. E. MILANO N. 77394)

Direttore UMBERTO FRUGIUELE

VIA GIOVANNI JAURÈS N. 60
MILANO (133)
TELEFONO N. 53-335
Corrispon.: CASELLA POSTALE 918 - Telegr.: ECO STAMPA

Corrispondenti in tutte le principali Città del Mondo.

LEGGASI A TERGO

PERSEO - Varese

1 GIU. 1955

un angolino. »

Margherita Sarfatti ed Ettore Tito

Margherita Sarfatti nel suo libro *Storia della pittura moderna* (Roma, Paolo Cremonese, Collezione « Prisma ») a pagine 91 e 92 scrive così a proposito di Ettore Tito, mettendolo a confronto con Giorgio De Chirico:

« D'altro canto la togata magniloquenza di Giorgio De Chirico ha una tra le sue fonti nelle vecchie stampe che interpretano, con libertà popolaresca, gli affreschi, i mosaici e le statue classiche. Quella forma di commossa inesperienza, perfettamente adeguata ai personaggi e agli spiriti poverelli di un Rousseau, non riveste invece senza stridore le auliche, grandiose visioni, mediante le quali un De Chirico libera la nostra anima al sogno e all'incantamento. Eppure, a furia di sacrificio e di nuda verità nella scelta dei loro mezzi, l'uno e l'altro artista riesce a creare, ciascuno a suo modo, il proprio mondo, che esiste dentro la sfera dell'arte. E Dio sa (ma lo sappiamo anche noi) fino a che punto non è possibile affermare altrettanto del signor Bonnat e di Ettore Tito, *accademici del virtuosismo fotografico o delle calligrafie svolazzanti che mandano in solluchero gli elegantoni filistei*. « Ah, così somigliante! » (Già, somiglia proprio al mondo decalcato, superficiale e idiota come un cliché meccanico che loro sanno vedere). « Ah, così pittoresco! Cielo, come è artistico! » (Avete mai osservato che « pittoresco » e « artistico » sono due vocaboli malfamati, obbligatorie parole d'ordine della gente che di pittura e d'arte non ne capisce niente?) ».

Per l'onore e per la fortuna dell'arte italiana, alla Commissione che ebbe l'incarico di scegliere il pittore per sostituire l'affresco del Tiepolo nella Chiesa degli Scalzi, distrutto da una bomba austriaca la notte del 24 ottobre 1915, non presiedette Margherita Sarfatti la quale naturalmente avrebbe votato per De Chirico, per un Funi, o per un Carrà, *et similia*.

Per l'onore e per la fortuna dell'arte italiana la Commissione del Consiglio Superiore delle Belle Arti che dovette pronunziarsi sul bozzetto di Ettore Tito (il cui nome era stato sug-

PERSEO

gerito all'unanimità dai cultori della vera arte), era composta di persone diversamente pensanti le quali non esitarono a prendere questa deliberazione in data 30 maggio 1929:

« La sezione seconda, chiamata a esaminare il bozzetto presentato da Ettore Tito per la decorazione della volta degli Scalzi in Venezia, mentre non può non riaffermare il parere già espresso dal Consiglio plenario nella adunanza del 1° Luglio 1927, che nessuno cioè in Italia sia prossimo alla maniera del Tiepolo più che Ettore Tito, del quale si hanno saggi superbi di decorazione murale, approva il concetto dal quale l'artista è mosso, di non ripetere cioè lo stesso soggetto della decorazione tiepolesca, ma di creare un'opera nuova che sia insieme espressione del suo genio e dell'età nostra, armonizzata peraltro alla grande arte del Tiepolo, della quale sopravvivono nella Chiesa degli Scalzi mirabili avanzi. Approva perciò il bozzetto presentato con piena fiducia nel genio di Ettore Tito, ed esprime il voto che egli, nel tradurre in atto l'opera sua, voglia preferire la nobile tecnica tradizionale della pittura a fresco ».

E' noto che il Tito, per ragioni più che altro di probità artistica, abbandonò il fresco e condusse su tela la vastissima storia (*La glorificazione della Vergine dopo la proclamazione della divina maternità fatta nel Concilio di Efeso*), che tra breve sarà scoperta rivelando un'opera d'arte degna e del tempio magnifico e dell'artefice insigne così scioccamente maltrattato dalla critica novecentista: allora il pubblico, quello di buon gusto, dirà se Ettore Tito è soltanto un *accademico del virtuosismo fotografico e delle calligrafie svolazzanti che mandano in sollucchero gli elegantoni filistei*, o non piuttosto un grande artista che onora l'arte italiana, ricollegantesi con anima moderna alla sua meravigliosa tradizione. Prendiamo nota peraltro come da noi si scrive la storia della pittura moderna.

A. P. L.

18 N. 223

LEGGASI A TERGO

L'ECO DELLA STAMPA

UFFICIO DI RITAGLI DA GIORNALI E RIVISTE

FONDATO NEL 1901
(C. P. E. MILANO N. 77394)

Direttore UMBERTO FRUGIUELE

VIA GIUSEPPE COMPAGNONI, 28
MILANO (4/36)

TELEFONO N. 53-335

Corrispon.: CASELLA POSTALE 918 - Telegr.: ECO STAMPA

Corrispondenti in tutte le principali Città del Mondo.

LEGGASI A TERGO

LA SCURE - PIACENZA

22 AGO. 1933

Margherita Sarfatti a Piacenza

Visita la Galleria d'Arte e il Duomo

Sabato sera verso le ore 18, giungeva improvvisamente nella nostra città la illustre scrittrice Margherita Sarfatti la quale espresse il desiderio di visitare la Galleria d'arte moderna donata alla città dal comm. nob. Ricci Oddi.

L'ospite venne premurosamente assecondata nel suo desiderio e nella visita le fecero corona il vice prefetto comm. Rio, il Capo di Gabinetto di S. Eccellenza avv. Moscogiuri, il vice podestà dott. Cella Malugani, il rag. cav. Chessi Segretario del Gabinetto del Podestà, l'ingegnere Emilio Morandi per la Commissione Amministrativa della Galleria, il prof. Nazzareno Sidoli pel fratello prof. Giuseppe Direttore della Galleria, momentaneamente assente.

Margherita Sarfatti compì una rapida visita alla Galleria soffermandosi in diverse sale e ammirando specialmente un dipinto del Rangoni. Terminata la visita espresse il suo compiacimento verso il munifico donatore, N. H. dott. Ricci Oddi.

Poi la Signora Sarfatti accompagnata dalle suddette autorità si recò a visitare la Chiesa di S. Antonino ammirando anche i lavori che si stanno compiendo all'esterno della Basilica.

Indi si recò a visitare la Cattedrale ove venne ricevuta da mons. Ludovico Mondini il quale le fu di guida durante la visita illustrando le bellezze del nostro massimo tempio.

La illustre visitatrice si congedava dalle autorità vivamente compiacendosi per le cose viste e dopo qualche ora lasciava la nostra città.